

MESTRADO

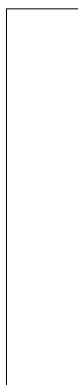
ARQUITECTURA

Desenho etnográfico: um método de representação do espaço Habitado

Leticia Leal Guimarães

M

2021



Desenho etnográfico:

um método de representação do espaço Habitado

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Mestrado Integrado

2021

Aluna

LETICIA LEAL GUIMARÃES (201804176)

Orientadora

NOÉMIA HERDADE GOMES

Co-orientadora

ELISA NORONHA NASCIMENTO

agradecimentos

Agradeço primeiramente à minha mãe por tanto apoio, carinho, conversa e desejo de compreensão dos meus processos, à memória do meu pai que engrandece meus momentos de solitude com seus sambas cantarolados, aos meus amigos Lucas e Malu pelas conversas atentas e presença intermitente na minha vida mesmo tão longe fisicamente, ao Vital pelas palavras de força nos pequenos almoços que me fizeram aplicar para a Universidade do Porto e pela insistente credibilidade e apoio ao meu trabalho, à Marcela e Karine por serem fonte de força e minhas grandes companhias nesse Mestrado, à Claire e Gabriella pela dedicada parceria e apoio emocional, à Fernanda, André, Rayan e Vini pelo apoio com as minhas mudanças de casa tanto nas questões práticas quanto nas emocionais, ao meu vizinho curioso Giulio pelo apoio durante minha estadia na Bouça, ao Ty pela ajuda com a tradução, à Diana pela generosidade em me mostrar o valor da sensibilidade em um trabalho acadêmico, às minhas orientadoras Noémia e Elisa por aceitarem o desafio de concretizar este trabalho e por tanto me motivarem ao longo desses dois anos, pela sensibilidade, ouvidos atentos e desejo de compreensão e construção, e finalmente ao Pai Benedito e minha vó Maria por tanto me fortalecerem no ano que passou.

sumário

Resumo	15
Abstract	17
Ponto de partida	19
Traduzir o invisível	30
Introdução	41
Algumas notas prévias sobre o contexto de realização desta dissertação	53

I

1. Entre a representação do <i>construído</i> e do Habitado	63
1.1 Uma reflexão sobre os modos de representar e os modos de ver o mundo: Em busca de novas epistemologias	71
1.2 Modos de representação do espaço Habitado	77
1.2.1 O espaço <i>construído</i>	79
1.2.2 O espaço Habitado	82
1.3. Um olhar sobre as pessoas e o desejo de contar histórias	85
1.3.1. “ <i>Koolhaas Houselife</i> ”	89
1.3.1.1 Protagonismo narrativo – “Diga aonde você vai”	91
1.3.2 “ <i>Another Lisbon Story</i> ”	97
1.3.2.1 Protagonismo narrativo	99
1.3.3 <i>Skatistas</i> na Casa da Música por Fernanda Zotovici	105
1.3.3.1 Instrumento de <i>tática</i>	106

1.3.4 <i>Iconoclasistas</i>	111
1.3.4.1 Análise em grupo	113
1.3.4.2 Glossário de imagens	117
1.3.4.3 Instrumento de <i>tática</i>	119
1.4 Considerações sobre os modos de representação do espaço Habitado	125
2. Abordagem etnográfica do espaço Habitado	127
2.1 <i>Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes</i> – José Mapril, Sónia Vespeira de Almeida e Philip Cabau	133
2.1.1 O caderno de Desenhos	137
2.2 <i>Quando a rua vira casa: A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro</i> (1981) – Arno Vogel e Carlos Nelson dos Santos	153
2.2.1 Representação técnica	158
2.2.2 Fotografia e Desenho	158
2.2.3 Costurar territórios	162
2.2.4 Identificação e aproximação	163
2.2.5 Escrita como ferramenta	166
2.3 <i>Nas frestas do chão: Transvisões da região portuária</i> (2015) – Rafael Fonseca	169
2.3.1 Representação técnica	178
2.3.2 O caderno de desenhos	178
2.3.3 Comunicar o invisível	180
2.3.4 Análise em grupo	181
2.4 Considerações sobre a abordagem etnográfica do espaço Habitado	187

//

3. Reconhecimento do Bairro da Bouça	191
3.1 Notas prévias: contextualização do estudo do Bairro da Bouça	
3.2 Objetivos e metodologia	193
3.3 Contextualização histórica e caracterização do Bairro da Bouça	195
3.3.1 Implantação e entorno	196
3.4 Programa de desenvolvimento do método	209
3.4.1 Através da janela	
3.4.1.1 Apreensão visual	211
3.4.1.2 Apreensão auditiva	215
3.4.2 Abordagem ao campo: Orientações teóricas do método e reflexões	215
4. A Bouça invisível	219
4.1 Etapa 1: Aproximação ao território	221
4.1.1 Orientações para a aplicação da Estratégia	
4.1.2 Observações sobre o campo	224
4.1.3 Análise dos resultados	225
4.1.4 Novas orientações para a aplicação da Estratégia	227
4.1.5 Novas observações sobre o campo	227
4.1.6 Nova análise dos resultados	234
4.2 Etapa 2: Aproximação direta aos habitantes	235
4.2.1 Orientações para a aplicação da Estratégia Diário: 01 de setembro de 2021	239
4.2.2 Observações sobre o campo	239
4.2.3 Análise dos resultados	240
4.2.4 Novas orientações para a aplicação da Estratégia	246
4.3 Etapa 3: Observação e desenho dos modos de habitar a partir dos habitantes	246
4.3.1 Observações sobre o campo	246
4.4 Conclusões prévias	252
4.4.1 Sobre o método	

4.4.2 Sobre os modos de uso e apropriações dos espaços do Bairro da Bouça pelos seus habitantes	252
Considerações finais	257
Bibliografia	261
Glossário	267
Lista de figuras	268
Anexos A, B, C, D	283
Apêndice A, B, C	303

A função do surdo é fazer a marcação do tempo. O samba é um ritmo de compasso binário. O surdo de marcação é um tambor grave que marca a referência do tempo da batida para os ritmistas de toda a bateria. O surdo de segunda, menos grave que o de marcação, responde a ele, batendo o primeiro tempo do ritmo. É só escutar as batidas regulares do coração para saber do que se trata. O surdo de terceira é exatamente aquele que, mais agudo que os outros dois, preenche o vazio que existe entre as marcações. (...) o de terceira desenha um ritmo cheio de síncopes, quebrando a sensação de normalidade da conversa entre o surdo de marcação e o de resposta. (...) O mito da criação do surdo de terceira por seu Miquimba (...) é dos mais pertinentes para se pensar as culturas de fresta; aquelas que driblam o padrão normativo e canônico e insinuam respostas inusitadas para sobreviver no meio que normalmente não as acolheria. O surdo de terceira inventa a vida no desconforto, na precariedade, no perrengue de ter que preencher o vazio com o som que chama o transe dos corpos que sambam.

Esta dissertação apresenta-se como uma reflexão sobre o desenho etnográfico enquanto método de estudo e representação do espaço Habitado, centrando-se na sua contribuição para a emergência de narrativas mais amplas e comprometidas com as histórias e/ou as dinâmicas “invisíveis” que constroem este espaço. O espaço Habitado aqui entendido como o espaço construído (físico) habitado por pessoas.

Esta reflexão estrutura-se em duas partes. A primeira parte dedica-se a análise de modos participativos de representação da arquitetura através de casos de estudo que comunicam, a partir de distintas ferramentas como o vídeo, a fotografia, o desenho ou a cartografia, diferentes perspectivas sobre um lugar. Mas que, sobretudo, constroem representações/narrativas sobre os modos de habitar a partir da observação atenta e diálogo com os seus habitantes.

A segunda parte é dedicada ao estudo realizado no Complexo Habitacional da Bouça no Porto, projetado pelo arquiteto Álvaro Siza, com o objetivo de identificar os modos de uso e apropriações dos espaços comuns deste Bairro através do desenho etnográfico. Este estudo visa ainda promover uma reflexão crítica acerca do que criamos enquanto arquitetura. Busca “desenhar para ver” (Brito, 2009) o que propomos enquanto espaço e, através de outros discursos, uma construção mais participativa do espaço Habitado.

Assim, no que diz respeito à metodologia traçada para a realização desta dissertação, a reflexão desenvolve-se através de pesquisa bibliográfica e documental, entrevistas e trabalho de campo tendo o desenho etnográfico como método.

Esta dissertação dialoga ainda com autores que contribuem para pensar o desenho como ferramenta de análise de espaços arquitetónicos e urbanos como Karina Kushnir, Rafael Fonseca, Philip Cabau, José Mapril, Sónia de Almeida, Orlando Mollica e João Manuel Ramos.

abstract

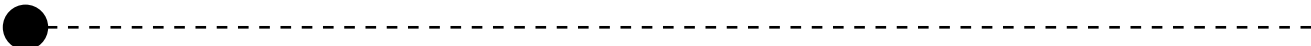
This dissertation analyzes ethnographic drawing as a method of studying and representing inhabited space, focusing on its contribution to the emergence of broader narratives that are committed to the “invisible” stories and/or dynamics that build this space. In this context, the inhabited space is understood as a constructed (physical) space in which people reside.

The dissertation is divided into two parts. The first part analyzes the participatory modes of architectural representation through case studies that communicate different perspectives about a place using various tools, such as video, photography, drawing and cartography. However, the representations and narratives about the ways of inhabiting a place in these case studies are made primarily through close observation and dialogue with their inhabitants.

The second part presents the study carried out at the *Complexo Habitacional da Bouça* in Porto, designed by architect Álvaro Siza. The study is aimed at identifying the modes of use and appropriation of common spaces in this neighborhood through ethnographic drawing. The study also aims to further critical reflection on what we create as architecture. Additionally, it seeks to understand what we propose as space and a more collaborative construction of inhabited space through other types of discourse.

In this way, the methodology developed for this dissertation is rooted in bibliographic and documental research, interviews, and field work, employing ethnographic drawing as the primary method.

This dissertation also dialogues with authors that contribute to ways of thinking of drawing as a tool for analyzing architectural and urban spaces, such as Karina Kushnir, Rafael Fonseca, Philip Cabau, José Mapril, Sónia de Almeida, Orlando Mollica and João Manuel Ramos.



ponto de partida

Estive estudando arquitetura por sete anos, em diversos espaços e de diversos modos. Comecei meu percurso na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Pública e de acesso gratuito a qual sou extremamente agradecida por ter me proporcionado tantas boas experiências dentro e fora da sala de aula. Mesmo com sistemáticos ataques ao Ensino Público brasileiro, a UFRJ continua sendo uma referência em todo país. Entre tantas dificuldades e empecilhos, a Universidade continua a se mostrar engrenagem de novos debates promovidos por estudantes, técnico-administrativos e professores. Foi lugar de grande importância na minha formação política e na compreensão do papel social da arquitetura. O exercício desta formação era feito tanto dentro de sala de aula quanto fora dela. Isto auxiliou no entendimento de que os espaços comuns não são necessariamente somente espaços de encontro, reunião e discussão, mas também de ensino e de mobilização (Figs. 1-4).

Foi neste contexto que comecei a compreender que a arquitetura é, antes de um produto final, um material de análise na qual a tentativa e o erro podem vir a nos mostrar soluções melhores e cada vez mais comprometidas com o coletivo.

Arquitetura e seus espaços não mudam a sociedade, mas através da Arquitetura e a compreensão dos seus efeitos, nós podemos acelerar processos de mudança em andamento.¹ (Tschumi, 1994, p. 15)

1 Tradução livre da autora. No original: “Architecture and its spaces do not change society, but through architecture and the understanding of its effect, we can accelerate processes of change under way.”



Figura 01: Mobilização para greve. Cobertura do edifício da Reitoria-UFRJ (também edifício da Faculdade de Arquitetura), Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 02: Assembleia estudantil contra o corte de verbas. Hall do edifício da Reitoria-UFRJ (também edifício da Faculdade de Arquitetura), Rio de Janeiro, 2015. Fonte: <https://www.redebrasilatual.com.br/educacao/2019/05/estudantes-da-ufrj-se-mobilizam-contra-cortes-de-recursos-na-educacao/>. Acesso em 11 de setembro de 2021.



Figura 03: Incêndio no edifício da Reitoria-UFRJ, Rio de Janeiro, 2016. Foto: Marcelo Carnaval. Fonte: <https://vejario.abril.com.br/cidade/fogo-no-campus-da-ufrj-evidencia-descaso-com-a-universidade/>. Acesso 11 de setembro de 2021.

Figura 04: Mobilização estudantil contra corte de verbas, Pilotis do edifício da Reitoria-UFRJ (também edifício da Faculdade de Arquitetura), Rio de Janeiro, 2019. Fonte: <https://www.redebrasilatual.com.br/educacao/2019/05/estudantes-da-ufrj-se-mobilizam-contra-cortes-de-recursos-na-educacao/>

No meu percurso como estudante, até mesmo antes de entrar na Universidade, sempre interessei-me pelo desenho e pela investigação dos diferentes modos de ilustrar e materializar o meu olhar. No entanto, foi dentro da Universidade que fui apresentada às ferramentas de desenho de perspectiva e escala, a outros materiais e formatos para além da clássica dupla lápis 6B e papel branco A4. Desenvolvi um interesse especial pelo uso do desenho de observação como método de apreensão do espaço, e tive o prazer de dividir por dois anos os espaços de ensino de desenho em monitorias das disciplinas de Desenho de Observação juntamente à alguns professores como o ilustrador Flavio Pessoa, e os arquitetos Rafael Fonseca e Camilla Santino, à quem devo grande parte do meu conhecimento acerca deste tema. Representação da arquitetura, assim como, desenho de observação e modelos (Fig. 5) sempre foram as disciplinas para as quais houve maior dedicação e tempo investido durante a minha formação.

Ao longo dos primeiros anos de curso, o desenho ganhou mais espaço no meu dia-a-dia e o caderno como suporte foi o que melhor se enquadrou às minhas necessidades, tornando-se um diário de memórias. Era na superfície das folhas onde eu registrava tudo o que eu desejava não esquecer: os lugares, os detalhes e as sensações que me provocavam. Talvez por certo apego às memórias, interessava-me as percepções do instante do desenho, no saber registrar a mutabilidade de um momento, conseguir sintetizar e comunicar em uma imagem parte do que eu senti e absorvi. Esse conjunto compõe o meu desenho de lugar, comunicam o que eu valorizo e o que me desperta a atenção nos ambientes, onde escolho sentar e por que escolho desenhar – pois o ato de desenhar, a meu ver, deve ser acima de tudo prazeroso.

Algumas perguntas surgiram enquanto refletia sobre a minha prática do desenho de observação na rua, e as motivações por trás de cada desenho que fazia: o que havia de tão especial nos lugares que escolhia para desenhar? Quais eram as suas características mais marcantes? Porque a vontade de desenhá-los?

Observar o que minha mão foi levada a desenhar e o que ganhava destaque nas composições me fez perceber que (1) era recorrente o uso de cor para contraste e destaque de alguns elementos da cena, e até como



Figura 05: Construção da Casa Revista: Primeira casa fabricada digitalmente no Brasil, projeto de Clarice Rohde, FAU-UFRJ. Fonte: Arquivo pessoal

ferramenta de assimilação temporal; (2) notei também que era importante a identificação do lugar geograficamente (com um pequeno mapa, uma legenda, ou o desenho de algum elemento marcante da sua paisagem, caso o lugar o tivesse como característica determinante em sua paisagem); (3) a presença da figura humana - nunca reduzida à mera escala humana - tem gênero, cor, idade e vestimentas específicas; (4) percebi que a luz e a cor são fatores determinantes no contraste e percepção de textura e profundidade; (5) e o uso da linguagem textual ou ícones como apoio à representação por imagem. Ao usar o corpo como receptor completo de informações e sensações, estas são transferidas para o papel através do meu olhar.

Considero importante aqui esta reflexão sobre o meu modo de desenhar, pois assim como será desenvolvido ao longo deste trabalho, a intenção não é determinar um processo de apreensão do espaço. A pesquisa centra-se também na delimitação do lugar subjetivo do observador, e questiona o que é produzido como material científico ao assumir que qualquer ferramenta é passível de não neutralidade, por mais dedicado que seja o afastamento crítico da pesquisa. Teresa Carneiro comenta sobre esse efeito:

De certa forma, esta acção de *storytelling* (que relata uma história sobre um modo de ver e sobre a singularidade dessa temporalidade particular), traduz também uma postura ou experiência de testemunho, não só de uma situação particular, mas também de um acto de olhar e de se tornar parte daquilo que se vê – o momento no qual quem desenha reconfigura o seu olhar e o seu posicionamento no mundo através daquilo que reconstitui no papel. Neste caso, talvez se possa propor que quem desenha, desenha-se simultaneamente a desenhar, ou pelo menos desenha-se a desenhar o seu olhar sobre o mundo... e neste caso... já não a coisa desenhada... (Salavisa, 2011, p. 12)²

Durante os meus estudos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, o desenho foi utilizado para investigação e de estudo da forma



2 Carneiro, Teresa. *Desenhar o olhar sobre o mundo* in Salavisa, Eduardo (org) *Diários gráficos em Almada* – “Não somos desenhadores perfeitos”.

Almada: Câmara Municipal/Museu da Cidade, 2011

lavadeiras

Chefchaouen



A água corrente
vem das
montanhas
e abastece
todo o vilarejo.
A lavanderia
é comunitária
e usa a
água corrente
da nascente.
A lavadeira
que está no
desenho não
gostou de ter
sido desenhada
e pediu que
eu apagasse.
Depois redesenhei
mas preferi não
desenhar as
outras lavadeiras
para não chamar
atenção.
12/02/15

Figura 06: Desenho de observação, as lavadeiras de Chefchaouen, Marrocos. Leticia Guimarães, 2018

Figura 08: Desenho de observação na Praça de São Lázaro, Porto. Leticia Guimarães, 2019.



Figura 07: Desenho de observação, Lindy Hop no Porto. Leticia Guimarães, 2019





Figura 09: Desenho de observação, "Olha as bolinhas Berlin!", Praia da Poça, Portugal. Leticia Guimarães, 2017.



utilizando o caderno de viagens. O interesse neste formato era o de conseguir de maneira prática desenhar-contar histórias de lugares, onde a arquitetura servia de meio para análise do seu uso e apropriação.

Ao entrar na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, não pude deixar de comparar os modos de desenhar no ensino desta Universidade com os da minha Universidade de origem. Nesta nova experiência, uma das coisas que mais me chamou a atenção foi o modo de desenhar, as temáticas do desenho e a hierarquia dada aos elementos em cena. O desenho, que tem papel fundador dentro do ensino da FAUP como ferramenta de estímulo à observação, à crítica e sensibilização de valores estéticos e plásticos, de criação de condições para uma maior agilidade no ato de projetar, e que busca sua matriz no patrimônio do desenho de arquitetura, propõe trazer a primeiro plano a forma arquitetônica, sendo este objeto de estudo principal.

Ao iniciar o quinto ano e esta dissertação, deparei-me com a oportunidade de frequentar a cadeira de “Desenho como método e instrumento de investigação em Arquitetura”, ministrada brilhantemente pela Prof. Dr. Raquel Paulino, onde a proposta é utilizar o desenho como “instrumento de pensamento” e de construção de uma “memória inteligente”. O arquiteto Alexandre Alves Costa é citado nos objetivos da disciplina para contar sobre a importância do desenho para a construção da pedagogia na Escola do Porto:

O desenho manifestou muito rapidamente a sua utilidade em vários campos da aprendizagem da arquitetura, antes de mais na pesquisa da sua essência, a da natureza do espaço, através de um processo analítico de observação de casos, visando a composição, a proporção, a escala, a volumetria, a estrutura, os valores texturais, as relações com o contexto e mesmo alguns factores imateriais, como a luz ou a cor. (Retirado da ementa da disciplina DMIIA. Acesso em 16 de junho de 2020)

Na fala de Alves Costa, interpreto um desejo de utilização do desenho como método de pesquisa da forma. No entanto, me interessa buscar outras componentes do espaço arquitetônico que envolvam aspectos menos formais, e que num primeiro momento parecem difíceis de serem materializados em palavras ou imagens.

traduzir o invisível

Uma das grandes inspirações para a reflexão que aqui desenvolvo é a investigação do arquiteto Rafael Fonseca (2015), “Nas Frestas no Chão: Transvisões da área portuária do Rio de Janeiro”, que será abordado como caso de estudo na Parte I desta dissertação. Foi através do seu trabalho que estive em contato com as expressões “espírito do lugar” (Norberg-Schulz, 2006 [1976]) e “alma do lugar” (Rio, 1995). Norberg-Schulz faz a reflexão sobre o que é um lugar a partir da filosofia grega, que dizia que cada lugar é regido por um deus, *genius loci*³, ou espírito do lugar (Reis-Alves, 2007).

Ao refletir sobre estas expressões e enquanto lia o trabalho de Fonseca (2015), percebi que outros trabalhos me vinham à mente. Comecei então a recolher intuitivamente trabalhos, pesquisas, imagens, vídeos, filmes e qualquer coisa que apresentasse “o espírito” de lugares, espaços, arquiteturas. A partir disso, tentei construir um fio condutor que conectasse os materiais coletados. Alguns deles se tornaram caso de estudo para essa dissertação, outros ficaram guardados até o momento de escrita desta Introdução, e serão resgatados neste momento para ilustrar as minhas inquietações sobre a tradução de algo que parecia invisível.

Dentre os materiais coletados, havia um exemplo que parecia de alguma forma instigar a comunicação do invisível: A estrutura temporária

3 “*Genius loci* é um conceito romano, do latim, que significa Espírito do lugar. Segundo os gregos cada ser “independente” tinha o seu *genius*, o seu espírito-guardião, que dava vida às pessoas e aos lugares, os acompanhava desde o nascimento até a morte e determinava as suas características e essência.” (Paulys *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, s/d. Apud. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci*. Op. cit.)



Figura 10: Largo do Paço (atual Praça XV de Novembro). "À esquerda está o prédio do Paço Imperial. Em primeiro plano, vê-se o Chafariz da Pirâmide, de Mestre Valentim". Autor: Leandro Joaquim (Rio de Janeiro, c.1738 - Rio de Janeiro, c.1798). Fonte: Acervo IMS

“cota 10” realizado pelo escritório Gru.a e concebido pelo arquiteto Pedro Varella.

A estrutura temporária “cota 10” foi construída em 2015, na Praça XV de Novembro, na cidade do Rio de Janeiro. A Praça XV tem substancial relevância para a história da cidade do Rio de Janeiro por ter sido palco de diversos acontecimentos históricos. O seu nome se alterou diversas vezes, o mais recente e o que permanece até os dias atuais foi atribuído em homenagem à Proclamação da República Brasileira, datada em 15 de novembro de 1889. A Praça XV Novembro foi principal ponto de desembarque da população escravizada na cidade até meados de 1770, depois ainda permaneceu como grande porto de embarcações. Há também na Praça XV o Chafariz do Mestre Valentim, de 1789, monumento que é símbolo arquitetônico para a cidade.

Outro elemento arquitetônico importante para a cidade, foi a construção de um dos maiores e mais importantes viadutos da cidade, o Elevado da Perimetral que atravessava a Praça XV. Esta via interligava os principais entroncamentos rodoviários e vias rápidas da cidade, dentre elas a Avenida Brasil e Linha Vermelha (zona norte), Avenida Atlântica (zona sul), Ponte Rio-Niterói (Município de Niterói) e conectando diretamente, inclusive, ao Aeroporto Santos Dumont (de vôos domésticos).

A obra da Perimetral foi realizada em etapas, iniciou-se em 1950 e teve a sua última etapa concluída no ano de 1978. Apesar de facilitar a conexão rodoviária da cidade, já no mandato do ex-prefeito Luiz Paulo Conde (1997-2001), o Elevado recebeu propostas de demolição. Com a aproximação das Olimpíadas de 2016, o plano foi posto em prática no âmbito do projeto *Porto Maravilha*⁴, no mandato do ex-prefeito Eduardo Paes. A proposta era de demolir o Elevado e construir uma zona “revitalizada para cidade”, com a construção da Via Binária do Porto e dos túneis Binário e Via Expressa que esconderiam todo o trânsito em

4 O projeto *Porto Maravilha* foi uma iniciativa público-privada realizada pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro com objetivo de “revitalização” da área portuária do Rio de Janeiro para preparação para a *Copa do Mundo FIFA de 2014* e para os *Jogos Olímpicos de 2016*. O projeto interviu na estrutura urbana da área como um todo, e tinha como promessa melhorias econômicas, culturais, habitacionais e viárias para a região.

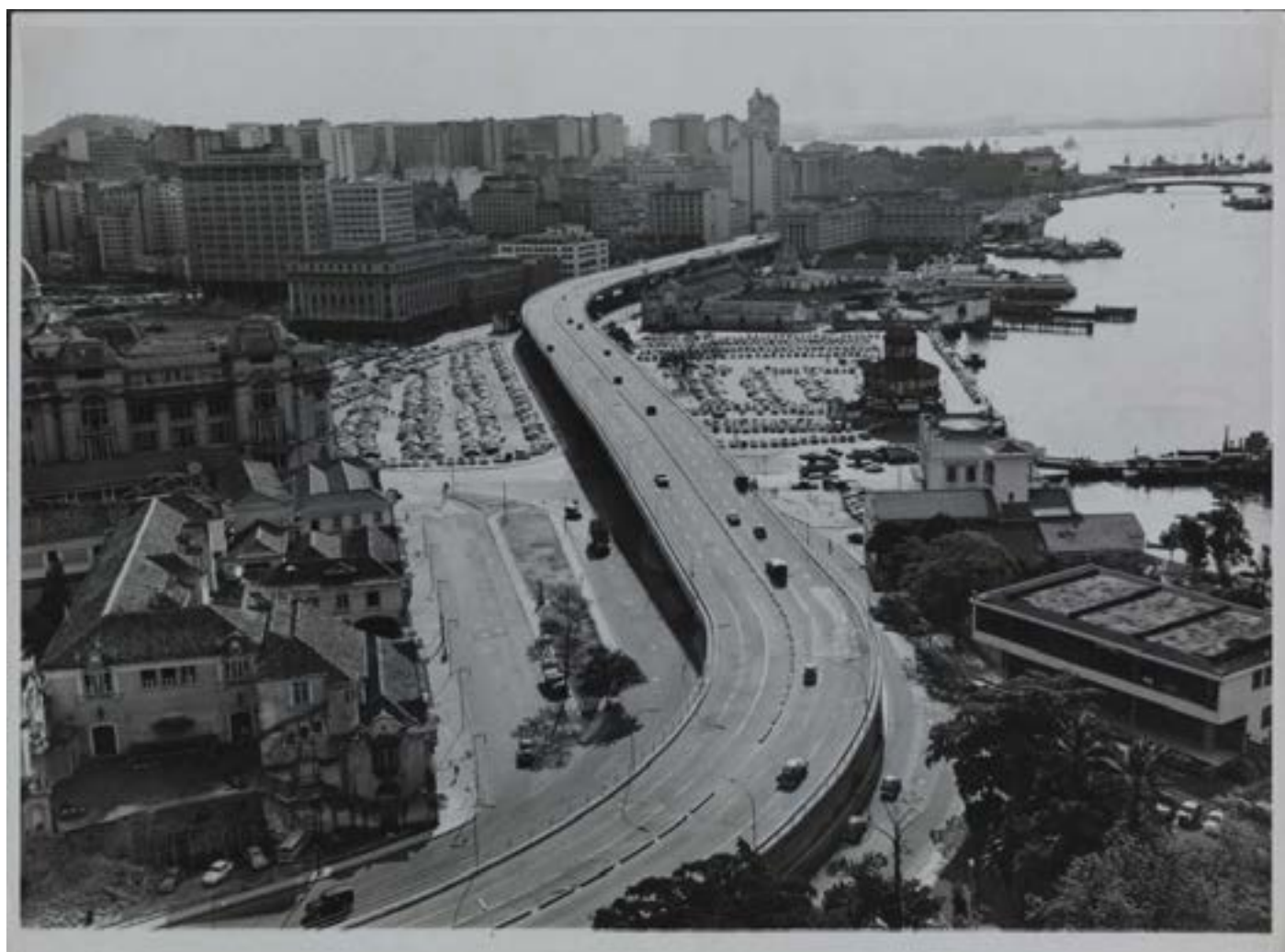


Figura 11: Elevado da Perimetral, 1960. Fonte: Biblioteca Nacional. Retirado de Rio Memórias. Disponível em <https://riomemorias.com.br/memoria/elevado-da-perimetral/>. Acesso em 19 de outubro de 2021.

passagens subterrâneas. No entanto, na época, a proposta também foi criticada pela gentrificação que se seguiriam após esta e todas as outras intervenções realizadas na zona portuária do Rio de Janeiro para os *Jogos Olímpicos*. A demolição ocorreu em partes: A primeira implosão no mês de novembro de 2013 e a última implosão no mês de abril de 2014.

No entanto, a sua história não acaba aqui. Durante o seu processo de demolição e das obras do *Porto Maravilha*, as vigas de aço do Elevado foram retiradas pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Todavia, seis vigas de aço (cinco vigas de aproximadamente 40 metros de comprimento por 6 metros de largura, totalizando aproximadamente 120 toneladas de aço) foram roubadas nesse processo, configurando o maior roubo da história do Brasil no que se refere a volume e peso.⁵

5 O caso permanece sem resolução até fevereiro de 2020, data da última reportagem encontrada pela autora.



Figura 12: Implosão do Elevado da Perimetral, da exposição “Perimetral: Vida e morte urbana”. Fonte: Museu do Amanhã. <https://museu-doamanha.org.br/pt-br/content/perimetral-vida-e-morte-urbana>, acesso em 19 de outubro de 2021.

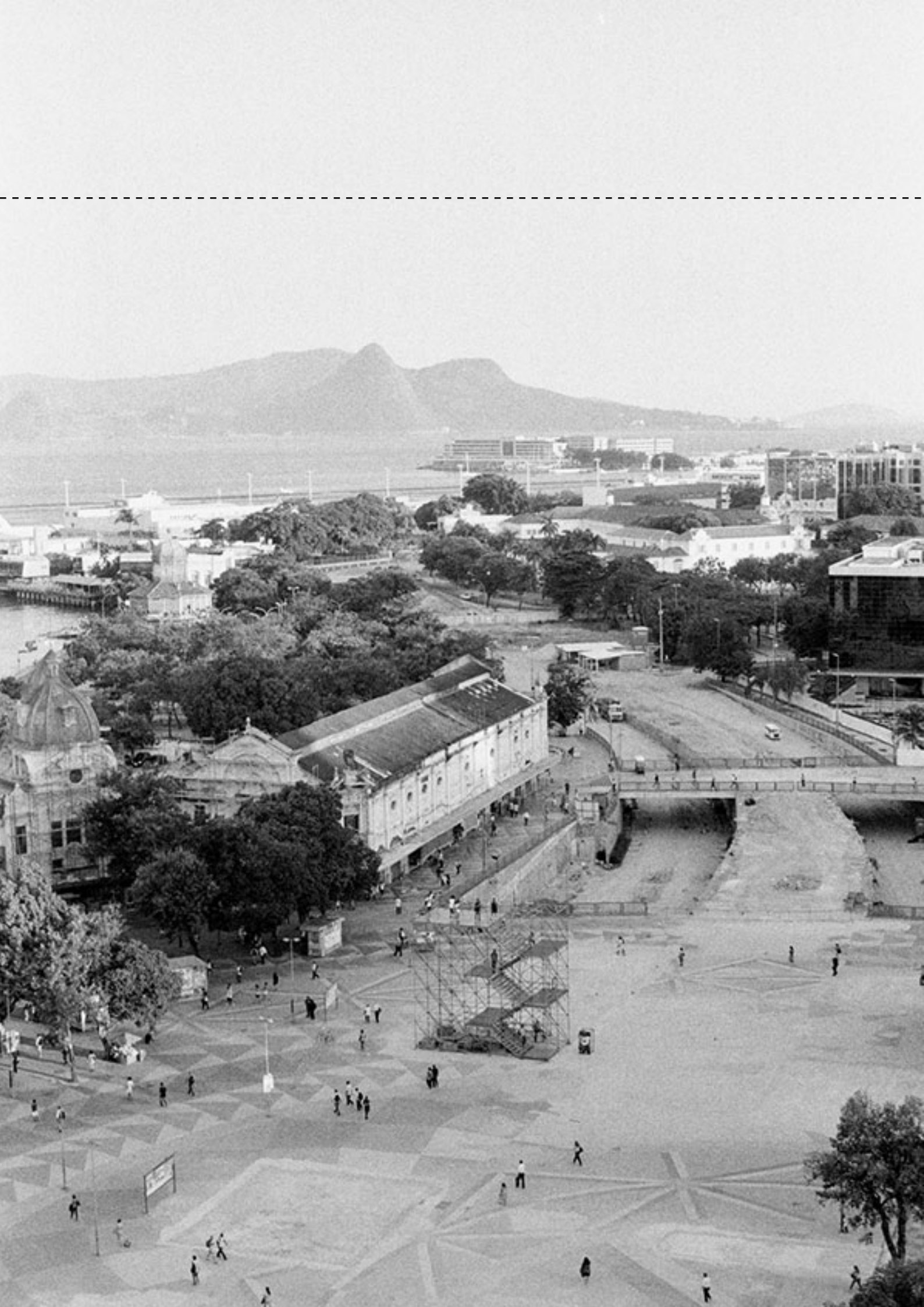


Figura 13: Estrutura “cota 10” na paisagem da Praça XV, onde antes estava implantada o Elevado da Perimetral. Ao fundo, resquícios da obra de demolição do Elevado da Perimetral. Fonte: G.rua. Disponível em: <http://www.grua.arq.br/projetos/cota-10>, acesso em 19 de outubro de 2021.

Com a construção da estrutura “cota 10” o escritório G.rua buscava estimular uma reflexão a respeito da demolição do Elevado da Perimetral. Como já referido, tratava-se de uma estrutura temporária, uma escada em estrutura tubular que conduzia o público até uma plataforma que se elevava a 10 metros do nível do solo – “mesma altura da extinta bandeja da perimetral”. O contraventamento da leve estrutura se dava “através de oito blocos de concreto, cada um pesando uma tonelada, apoiados no solo e ligados ao topo da estrutura por meio de cabos de aço tensionados.” Assim, a proposta era que a partir da cota 10 fosse possível experimentar a Praça XV de forma inédita:

descortina-se a baía de Guanabara por trás da estação das barcas, as copas das árvores se alinham com o horizonte, o ir e vir dos transeuntes se torna distante. onde antes havia uma pesada infraestrutura agora há o vazio, o vento. o corpo pode demorar-se onde um dia passou veloz. – (G.rua, s/d).



Figura 14: Implantação da estrutura “cota 10”. Em tracejado o que foi a implantação do Elevado da Perimetral. Fonte: G.rua. Disponível em <http://www.grua.arq.br/projetos/cota-10>, acesso em 19 de outubro de 2021.

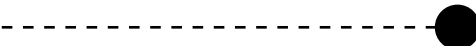
Considero “cota 10” uma tradução arquitetônica de uma história invisível, de uma forma poética e muito pessoal aos habitantes da cidade do Rio de Janeiro. A experiência de subir as escadas da estrutura para ver a cidade da altura da extinta Perimetral seria inédita inclusive para os moradores da cidade (Fig. 15), já que o viaduto não era acessível a pedestres. No entanto, a história que evocou, ao resgatar um elemento tão importante para a cidade, pareceu ser impactante para qualquer pessoa. Infelizmente, não tive a oportunidade de conhecer este trabalho, mas não pude deixar de me transportar para este lugar e imaginar que memórias aquele lugar me evocaria.

Assim, a partir da recolha intuitiva de trabalhos, assimilei, num primeiro momento de análise, que o fio condutor de minha dissertação residia na relação entre espaço/pessoas e nas narrativas que surgem a partir deste contato. Assumi que para entender o “espírito do lugar” deveria buscar óticas mais subjetivas do ambiente construído, ir ao encontro das pessoas. Elas seriam o canal de comunicação para traduzir o invisível.



Figura 15: Vista da último nível da estrutura “cota 10”, mesma altura da bandeja do antigo Elevado Perimetral. Fonte: G.rua. Disponível em: <http://www.grua.arq.br/projetos/cota-10>, acesso em 19 de outubro de 2021.





introdução

Esta dissertação apresenta-se como uma reflexão sobre o desenho etnográfico enquanto método de estudo do espaço Habitado. Tem como objetivo analisar como este método é capaz de contribuir para “escavar” outras narrativas na representação da arquitetura, e traduzir os aspectos invisíveis ou efêmeros que constroem este espaço.

A psicanalista Grada Kilomba (2019) é uma das autoras que este trabalho traz como uma inspiração para a reflexão. Kilomba desenvolve o seu doutoramento em busca da afirmação de outras epistemologias. A partir da sua experiência de mulher portuguesa, negra e imigrante em Berlim, constrói um trabalho sobre a realidade psicológica de mulheres que sofrem racismo cotidianamente. A sua abordagem é feita através de narrativas que poderiam ser consideradas por outros académicos subjetivas demais para serem científicas. A sua intenção é exatamente colocar em pauta que não há como contar uma história se não de modo subjetivo, pois toda história é pessoal e precisa ser construída a partir do olhar de quem a conta, ou o mais próximo disto.

Kilomba afirma ainda que nem o discurso que se profere enquanto indivíduo social, nem as palavras utilizadas para a construção deste discurso serão neutras. A compreensão disto é essencial para a contínua busca por novas epistemologias.

Não posso deixar de escrever um último parágrafo, para lembrar que a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. (Kilomba, 2019, p. 14)

Paralelamente, subjaz a esta reflexão a percepção de uma certa introspecção ao campo da arquitetura que foge à interdisciplinaridade quando convém, principalmente no que diz respeito ao questionamento de autoridade do arquiteto. Questões urbanas e de espaço continuam à sombra do que os “sábios arquitetos urbanistas” constroem longe da realidade prática. As reflexões sobre o tema quando não se fecham no próprio meio, atravessam a realidade com intenções claras de satisfazer ambições políticas e/ou econômicas.

Este último fator, mais complexo e difícil de ser contornado, entretanto, precisa ser recordado. São questões que fogem ao domínio do arquiteto como desenhador, mas que se não são assumidas como problemáticas a serem enfrentadas e refletidas, continuarão a se perpetuar pondo em causa o *direito à cidade*, termo cunhado por Lefebvre (2001 [1967]) e explicado por Harvey (2008):

Saber que tipo de cidade queremos é uma questão que não pode ser dissociada de saber que tipo de vínculos sociais, relacionamentos com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos nós desejamos. O direito à cidade é muito mais que a liberdade individual de ter acesso aos recursos urbanos: é um direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. Além disso, é um direito coletivo, e não individual, já que essa transformação depende do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de fazer e refazer as nossas cidades, e a nós mesmos, é, a meu ver, um dos nossos direitos humanos mais preciosos e ao mesmo tempo mais negligenciados.⁶ (Harvey, 2008, p. 23)

6 Tradução pela *Revista Piauí*, edição 82, julho de 2013. No original: “The question of what kind of city we want cannot be divorced from that of what kind of social ties, relationship to nature, lifestyles, technologies and aesthetic values we desire. The right to the city is far more than the individual liberty to access urban resources: it is a right to change ourselves by changing the city. It is, moreover, a common rather than an individual right since this transformation inevitably depends upon the exercise of a collective power to reshape the processes of urbanization. The freedom to make and remake our cities and ourselves is, I want to argue, one of the most precious yet most neglected of our human rights.” (Harvey, 2008)

Heitor Frúgoli Jr., Enrico Spaggiari, Guilherme Aderaldo, autores de “Práticas, conflitos e espaços: pesquisas em antropologia da cidade” (2019), explicam sobre a necessidade de empatia por uma realidade a qual não se identifica. Observar outras narrativas além das que conhecemos é também uma forma de praticar o direito à cidade, já que esta é composta por uma comunidade de necessidades múltiplas:

De um ponto de vista etnográfico, em uma perspectiva preocupada em incorporar “o ponto de vista do outro”, é importante considerar que a avaliação e a interpretação das urgências não é uma atividade restrita aos médicos ou técnicos, administradores públicos ou soberanos. Ainda que estes exerçam uma espécie de “monopólio legítimo do discurso da urgência”, a definição do que é “emergência” ou “urgência”, tal qual o conceito de “magia” para Marcel Mauss (2003), depende fundamentalmente que sua experiência seja reconhecida e aceita socialmente enquanto tal. A urgência não preexiste à prática e ao discurso, de modo que aquilo que é visto como urgência para um pode não o ser para outro. (Frúgoli, Spaggiari, & Aderaldo, 2019, p. 30)

Neste sentido, os autores apontam o uso de métodos etnográficos como uma “prática decisiva na reconstituição de relações e conexões dadas a princípio pelos próprios cidadãos” para o estudo das cidades (Frúgoli, Spaggiari, & Aderaldo, 2019, p. 22).

Em consonância com este pensamento, a antropóloga Karina Kushnir (2012) enfatiza o desenhar para conhecer, desenhar como forma de conhecer o outro e a si mesmo, o seu olhar diante do que não é familiar, do lugar que ainda não se desenvolveu afeto⁷. O desenho pode ser também ferramenta para ouvir quem habita e quem vivencia o lugar com afeto, é descobrir outros olhares a partir do seu próprio olhar e deixar que essas experiências se misturem no papel, construindo então um terceiro olhar. Michael Taussig (2011) parafraseia John Berger (1960) e explica:

7 Para a arquiteta Lúcia Leitão (PROARQ, 2001) a relação de afeto que se desenvolve entre pessoa e ambiente se dá a partir do processo de apropriação desse mesmo ambiente através de uma identificação narcísica que ele proporciona a quem o habita.

É um clichê que o que é importante no desenhar é o processo de observar. Uma linha desenhada é importante não pelo que registra tanto quanto pelo que o leva a enxergar. Cada confirmação ou negação te traz para mais próximo do objeto, até que finalmente você está, por assim dizer, dentro dele: os contornos que desenhou não marcam mais os limites do que você viu, mas o contorno do que você se tornou... um desenho é o registro autobiográfico da descoberta de um evento, visto, lembrado, ou imaginado.⁸ (Taussig, 2011, p. 22)

O desenho nesta dissertação se apresenta como uma ferramenta que abre o discurso narrativo para quem está em contato com ele, seja o observador ou o observado. O desenho etnográfico como método de pesquisa de campo abre diálogo com os personagens que constroem o espaço Habitado. Por comunicar de forma mais clara o que o desenhador enxerga naquele ambiente, abre sua interpretação para o questionamento dos personagens que são desenhados. Por ser mais legível e acessível principalmente àqueles que não estão tão acostumados com o desenho de arquitetura e os seus símbolos, é catalisador de encontro e aproximação entre arquiteto e habitante.

Assim, identificam-se três potencialidades principais do desenho etnográfico nesta dissertação: investigação, comunicação e gerador de diálogo. É a partir destas potencialidades que esta reflexão se desenvolve e inicia.

A dissertação está dividida em duas partes. Na Parte I, é realizada uma breve análise sobre os modos de representar a arquitetura, subdivididos aqui em três momentos: representação da concepção; representação da execução e; representação do *construído*. Através desta análise são definidos os conceitos-chave desta reflexão: espaço *construído*, espaço Habitado, Instrumentos e Estratégias de representação. São analisados também casos de estudo que utilizam métodos participativos para a

8 Tradução livre da autora. No original: “It is a platitude that what’s important in drawing is the process of looking. A line drawn is important not for what it records so much as what it leads you on to see. “Each confirmation or denial brings you closer to the object, until finally you are, as it were, inside it: the contours you have drawn no longer marking the edge of what you have seen, but the edge of what you have become... a drawing is an autobiographical record of one’s discovery of an event, seen, remembered, or imagined.”. (Taussig, 2011)

representação do Espaço Habitado.

No Capítulo 1 são apresentados quatro casos de estudo que se caracterizam como representações/narrativas sobre os modos de habitar construídas a partir da observação atenta e diálogo com os seus habitantes, são eles: os Filmes “**Koolhaas Houselife**” (2008), de Bêka & Lemoine, e “**Another Lisbon Story**” (2017) de Claudio Carbone; o estudo de atos performativos com “**Skatistas na Casa da Música**” (2020), realizado pela arquiteta Fernanda Zotovici; e o “**Manual de mapeo coletivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa**” (2013), realizado por Julia Risler e Pablo Ares, os *Iconoclastas*. No Capítulo 2 são apresentados três casos de estudo que utilizam o desenho associado à etnografia como método de análise de espaços Habitados, são eles: os livros “**Desenho etnográfico: um curso breve duas vezes**” (2018) por Philip Cabau, Sónia Vespeira de Almeida e José Mapril e “**Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro**” (1981) por Arno Vogel, Carlos Nelson F. Dos Santos, e a tese de doutoramento “**Nas frestas do chão: Transvisões da área portuária**” do arquiteto Rafael Fonseca. Através da análise destes casos, identificam-se **Instrumentos** e **Estratégias** de aproximação ao objeto de estudo/representação e de comunicação dos modos de habitar que serão úteis no desenvolvimento da dimensão prática desta dissertação e que constitui a sua segunda parte.

A Parte II é dedicada ao estudo realizado no Complexo Habitacional do Bouça no Porto, projetado pelo arquiteto Álvaro Siza, com o objetivo de identificar os modos de uso apropriações dos espaços comuns deste Bairro através do desenho etnográfico. Este estudo visa ainda promover uma reflexão crítica acerca do que criamos enquanto arquitetura, buscar “desenhar para ver” (Brito, 2009) o que propomos enquanto espaço e, através de outros discursos, uma construção mais participativa do Espaço Habitado.

Assim, no que diz respeito a metodologia traçada para a realização desta dissertação, a reflexão desenvolve-se através de pesquisa bibliográfica e documental, entrevistas e trabalho de campo tendo o desenho etnográfico como método.

As referências que fundamentam esta reflexão são principalmente

oriundas do campo dos estudos urbanos e do campo da Antropologia. Por exemplo, dialoga-se com autores da Arquitetura que associam os campos da psicologia e da antropologia ao estudo do espaço (como a arquiteta Lúcia Leitão e a antropóloga Karina Kushnir). Dialogar com estes autores é uma forma de buscar estar em partilha com o que transforma a arquitetura em espaço habitado: as relações e afetos. São fatores que estão além do levantamento técnico, da entrevista, do desenho de arquitetura e do próprio olhar condicionado do arquiteto que não busca a interdisciplinaridade. A arquiteta Lúcia Leitão comenta:

...a cidade é espaço privilegiado do afeto. Se assim é, (...) conclui-se o trabalho afirmando que o urbanismo e sua prática têm como desafio desenvolver instrumentos metodológicos e projetuais que, por considerarem a dimensão subjetiva do ambiente construído, aumentem as chances de acerto na atividade de planejar e intervir no espaço que o ser humano edifica para nele habitar (PROARQ, 2001 p. 365).

Netto (1979) já apontava para a necessidade de se focar no estudo das dimensões subjetivas dos ambientes construídos e na recusa de modelos de semiologia do Espaço para a construção de uma arquitetura mais sensível e menos genérica.

O que deve lhe interessar é na verdade o significado de seu modo de organizar o Espaço, a maneira pela qual a arquitetura é normalmente recebida e sentida (ou manipulada) pelo homem e pela sociedade. (Netto, 1979, p. 24)

Outros autores fundamentais para esta reflexão são Karina Kushnir (2012; 2016), Manuel João Ramos (2009; 2010) (Fig. 16), Inês Belo Gomes (2016) pela utilização do desenho como método nos seus estudos desenvolvidos no campo da Antropologia. No que diz respeito a utilização deste método por arquitetos ou para a análise urbana/arquitetônica, identifica-se como principal referência Rafael Fonseca (2015), cuja investigação será um dos casos analisados no capítulo 2.

Há também alguns trabalhos apresentados na *I Mostra de Desenho Etnográfico* no ano de 2020 realizada virtualmente no âmbito do 32º Reunião Brasileira de Antropologia, que ajudaram a complementar a

pesquisa acerca do desenho etnográfico. São os trabalhos de Cora Sales e Cleonardo Mauricio (Fig. 17), que usam apresentam o *storytelling* enquanto estratégia de valorização dos personagens de uma narrativa; o de Kaito Campos (Fig. 18), pela ilustração de ocupação das ruas por movimentos sociais e por demonstrar como a ilustração pode auxiliar na compreensão dos usos do espaço público; e Sophia Pinheiro (Fig. 19) pela análise do espaço público que se aproxima afetivamente das vivências que nele decorrem.

Identifica-se ainda como referência os desenhos que a antropóloga e médica Letizia Bonanno desenvolveu durante a sua estadia em Atenas, Grécia, entre 2015 e 2017. Estes desenhos têm um caráter de registro de ações e interações entre pessoas e os espaços em análise. Bonanno utiliza o desenho para mapear e tomar nota do que acontece temporariamente nestes espaços. Em outras palavras, são as dinâmicas, os modos de habitar que dinamizam os espaços em análise (Fig. 20).





LENHA

AWA (MIX OROMO E SOMALI)



Figura 16: Traços de viagem, Manuel João Ramos, 2009, p. 6-7.



Figura 17: Diante do espelho: aposentadoria e a experiência do envelhecimento das mulheres da indústria da tecnologia. Imagem de Cora Sales e Cleonardo Mauricio, 2019. Fonte: <https://ppv.abant.org.br/diante-do-espelho/>. Acesso em 07 de setembro de 2021.

Figura 18: Gestos de amor, gestação de lutas: desenhos etnográficos sobre o Movimento mães pela diversidade. Imagem de Kaito Campos. Fonte: <https://ppv.abant.org.br/gestos-de-amor/>. Acesso em 07 de setembro de 2021.



Figura 19: Movimentos por uma antropologia gráfica: desenhos em relação. Imagem de Sophia Pinheiro. Fonte: <https://ppv.abant.org.br/movimentos-antropologia-grafica/>. Acesso em 07 de setembro de 2021.

Figura 20: Movimentos por uma antropologia gráfica: desenhos em relação. Imagem de Sophia Pinheiro. Fonte: <https://ppv.abant.org.br/movimentos-antropologia-grafica/>. Acesso em 07 de setembro de 2021.

Algumas notas prévias sobre o contexto de realização desta dissertação

O desenvolvimento desta dissertação está profundamente marcado pelo contexto de isolamento e distanciamento que vivemos, entre março de 2020 até outubro de 2021 em razão da pandemia de COVID-19. Este foi também um fator condicionante para o direcionamento desta reflexão e do meu olhar para e sobre a arquitetura.

Entre os meses de fevereiro e novembro de 2020, estive no Brasil, em completo isolamento social, na casa da minha família, na cidade do Rio de Janeiro. Durante este período, a dissertação consistia em apenas uma parte teórica e que, portanto, não necessitava de pesquisa de campo. No final deste mesmo ano, no mês de dezembro, decidi voltar ao Porto. Vivi por um mês na casa de amigos e logo em seguida recebi o convite de uma amiga para ocupar um quarto em uma habitação de cinco quartos no Complexo Habitacional do Bouça.

No momento desta mudança, Portugal ainda estava em completo isolamento social e com horários restritos de saída à rua. Os meus primeiros meses na casa foram, portanto, 24h por dia habitando a Bouça. Uma experiência intensa por algumas razões: percebi que a combinação entre janelas compridas, o paralelismo e a simetria dos blocos de edificações e os vizinhos curiosos, eram uma combinação perfeita para a completa falta de privacidade no Bairro da Bouça. Os quartos são relativamente pequenos e eu (assim como os meus vizinhos) passava o tempo todo neste espaço trabalhando próximo à janela para aproveitar o sol. No entanto, o fato de os blocos estarem alinhados na cota e também nos alçados, somado à já referida simetria e as poucas possibilidades de arranjo de móveis dentro do quarto, permitiam (aos meus vizinhos) saber



exatamente o que eu estava a fazer naquele espaço. Por exemplo: sabendo que a porta do quarto é alinhada com a janela, e que o espaço para cada lado da porta era igual, se a cama está de um lado do quarto, do outro só caberia o armário e a mesa. Portanto, sempre que eu passava pela janela, para um lado A ou B, pela disposição dos móveis, era possível presumir o que eu estava a fazer (dormindo, vestindo-me ou trabalhando).

Isto incomodou-me muito num primeiro momento, pois não tinha a opção de sair para trabalhar em outro lugar, e não queria fechar a janela, pois era a minha única oportunidade de ficar um pouco ao sol. Com o passar do tempo, passei a adaptar-me com a falta de privacidade e tirar proveito das folhas de madeira articuladas que protegiam do sol. Uma maneira muito interessante para ter um pouco mais de privacidade, era abrindo apenas a metade superior das folhas de madeira, deixando as inferiores fechadas (Fig. 21).

Passei a tirar proveito da “janela indiscreta” para os momentos de tédio, olhar através da janela passou a significar momento de risada sempre que percebia os motoristas de *uber* confusos com a configuração espacial do Bairro. Sempre perdidos procurando o acesso da casa que deveria entregar o pedido. O mesmo acontecia com outros transeuntes de passagem pelas ruas do Bairro e que pareciam se confundir com as travessias entre edifícios da Bouça.

No mês de abril, com a redução de medidas de isolamento e início da primavera, comecei a observar um aumento de movimentação nos espaços comuns, principalmente nas áreas mais ensolaradas. Foi também nesta época, depois de perceber uma oportunidade de análise deste lugar que apresentava tantas pequenas outras histórias, que se iniciou a parte prática desta dissertação. Passei a ficar mais atenta ao que me levava a contar uma narrativa diferente sobre o Bairro da Bouça. E a partir de

agora, de janelas sempre abertas.

Como explicarei na parte II desta dissertação, a análise sobre o Bairro da Bouça, neste contexto, traz algumas limitações importantes à aplicação do método do desenho etnográfico, como a dificuldade de observar o uso dos espaços comuns em sua plena atividade ou o constrangimento de se aproximar de alguém por conta das medidas de distanciamento. No entanto, o estudo foi se adaptando ao longo do tempo às diferentes medidas de restrição que foram impostas frente a evolução do quadro epidemiológico do país.

O estudo teve a duração de aproximadamente seis meses, e somente nos últimos dois meses é que foi possível uma maior aproximação às pessoas. No geral, as tentativas de aplicação do método foram intuitivas e com intuito de “sentir o terreno” e avaliar como a minha presença era recebida pelos habitantes.

Acredito que como um todo, a pesquisa conseguiu explorar as questões que desejava: descobrir como os espaços comuns eram apropriados pelos moradores e identificar algumas táticas de apropriação deste espaço.

Os Instrumentos e as Estratégias para representar o Bairro do Bouça e suas apropriações foram escolhidos de acordo com a necessidade. Apesar do estudo teórico ter sido finalizado ao final do mês de outubro do ano de 2021, eu já tinha alguma carga prática no assunto e pude começar a aplicar os Instrumentos e Estratégias que sabia desde o início. Na prática, pude perceber o que funcionava e o que não funcionava, Estratégias que eram certas na minha prática no Rio de Janeiro, aqui no Porto não pareciam funcionar tão bem.

Com todas as adaptações feitas ao método para realização nesse contexto, algumas perguntas restaram:

É possível fazer uma análise com o desenho etnográfico com reduzido contato às pessoas?

De que modo o isolamento social atrapalhou a interpretação do espaço Habitado?

O desenho etnográfico consegue sobreviver enquanto método de análise do Habitado em uma realidade de convívio distanciado?

No mais, a importância que o Complexo Habitacional da Bouça confere à história arquitetônica da cidade do Porto, justifica a aplicação do estudo neste local como forma de contribuição à representação do Habitado.

Para além do estudo de uma metodologia de análise do Habitado, essa dissertação deseja poder colaborar de alguma forma para a construção de cidades e espaços guiados por desejos coletivos. Poderia acreditar que é um desejo demasiadamente ambicioso para uma dissertação que se centra por vezes em questões tão miúdas do cotidiano através de um processo considerado lento demais para o ano de 2021.

“Imagine só, desenhar o que as pessoas fazem? Há tantas tecnologias capazes de te dar um resultado melhor e mais rápido que isso!” – diriam alguns.

No entanto, acredito e defendo as palavras de Luiz Antônio Simas quando afirma sobre a “força do fragmento como miniatura capaz de desvelar o mundo” (2019, p. 10)⁹. Como a criança que descobre entre o pincel molhado de água e a parede quente de verão, uma tela de rascunho infinita.

Aos meus sobrinhos Gabriel e Guilherme, que despertam a criança às vezes adormecida em mim.

O filósofo Walter Benjamin falava em escovar a história em contrapelo. A importância de atentar para os fazeres cotidianos como caminho para escutar e compreender as outras vozes, além da perspectiva do fragmento como miniatura capaz de desvelar o mundo, é a chave da desamarração do ponto. Benjamin pensava também sobre a importância de o historiador ter pelo objeto de reflexão o interesse do olhar da criança pelo residual: é a miudeza que vela e desvela a aldeia, as suas ruas e as nossas gentes.

O corpo encantado das ruas, 2019, p. 10
Luiz Antônio Simas

parte I

Entre a representação do *construído*¹ e do habitado

Espaço arquitetônico é um espaço vivido ao invés de um espaço físico, e espaços vividos sempre transcendem geometria e medida.² (Pallasmaa, 2005, p. 63)

As representações gráficas e visuais da arquitetura servem para comunicar aspectos formais dos espaços arquitetônicos e urbanos. Auxiliam no levantamento geométrico desses espaços e na tradução de uma ideia de projeto, tanto no momento de concepção quanto no de execução do projeto de arquitetura. São também utilizadas como ferramentas de análise de um projeto *construído*, servindo de instrumentos de estudo de soluções implementadas na arquitetura para a investigação e desenvolvimento de um repertório arquitetônico; dentre tantas funções, o modo de representar e consequentemente os instrumentos a serem utilizados se alteram de acordo com o objetivo da representação.

Para o levantamento de um espaço, a fotografia e o desenho de observação são essenciais para a percepção completa do campo de estudo, em seguida, para a apresentação de um projeto arquitetônico ainda não *construído* a um cliente, por exemplo, a indicação da forma, cor, textura, configuração interna, contexto urbano, etc., são fundamentais para a sua total compreensão sobre a ideia de projeto do arquiteto. Para isso, o arquiteto dispõe de algumas ferramentas como o desenho de observação, a utilização da perspectiva, do desenho técnico, do modelo volumétrico (em maquete física ou digital), da fotografia e do vídeo, de processos de renderização ou tratamento de imagem.

É preciso, portanto, caracterizar alguns momentos cruciais que marcam os modos de representar a arquitetura para então se identificar

1 A palavra *construído* sempre que estiver em itálico refere-se à construção física e material da arquitetura.

2 Tradução livre pela autora. No original: "Architectural space is lived space rather than physical space, and lived space always transcends geometry and measurability."

os seus objetivos e as ferramentas que são utilizadas em cada momento. Distingue-se aqui três momentos: *concepção* (a representação de uma ideia), *execução* (a representação do modo de construir) e *construído* (a representação do habitado, enquanto arquitetura de fato habitada).

Nos dois primeiros momentos, o de *concepção* e o de *execução*, a representação do espaço a ser *construído* precisa de descrever principalmente as suas formas e dimensões. O primeiro contato com o desenho é através do estudo e levantamento do lugar, onde o arquiteto para ter dimensões e proporções do lugar, utiliza Instrumentos de fotografia, do vídeo e de desenho de observação, por exemplo. Para a concepção do projeto, o Instrumento do modelo tridimensional, do esquisso (ver Fig. 22) e do desenho técnico (ver Fig. 23) são essenciais para exprimir as ideias do arquiteto após o contato com o campo de trabalho. Posteriormente, a representação passa a ser mais técnica com a intenção de exprimir grandezas e medidas do *construído* e de seus arredores. Esta representação tem um caráter mais abstrato, “cuja única justificativa depende da necessidade de medir as distâncias entre os vários elementos da construção”, como afirmado por Bruno Zevi (1996 [1948], p. 18) ao descrever a função de uma planta baixa (ver Fig. 24).

O Instrumento do desenho técnico continua a ser utilizado no segundo momento, o de *execução*. É ampliado e detalhado para cumprir a função de um desenho executivo. O Instrumento da perspectiva também é utilizada, associada ao Instrumento do modelo tridimensional para a descrição mais completa do projeto. As plantas baixas, os alçados e as seções tornam-se mais detalhadas, são ferramentas para guiar o construtor. Ampliações sobre o desenho técnico tomam forma e dão acesso a pormenores relativos ao projeto (ver Fig. 25).

Durante o terceiro momento, o *construído*, a representação da arquitetura se dá normalmente através da fotografia (Fig. 26), do vídeo ou desenhos de observação. No entanto, observa-se que neste momento as representações da arquitetura construída e habitada centram-se, com frequência, na sua dimensão física, material, isolando-a ou a dar pouco foco para as pessoas que a habitam. Sem enfatizar o que fundamentalmente dá vida e modifica a arquitetura, perde-se a chance da análise sobre como esta vêm sendo ocupada e modificada.



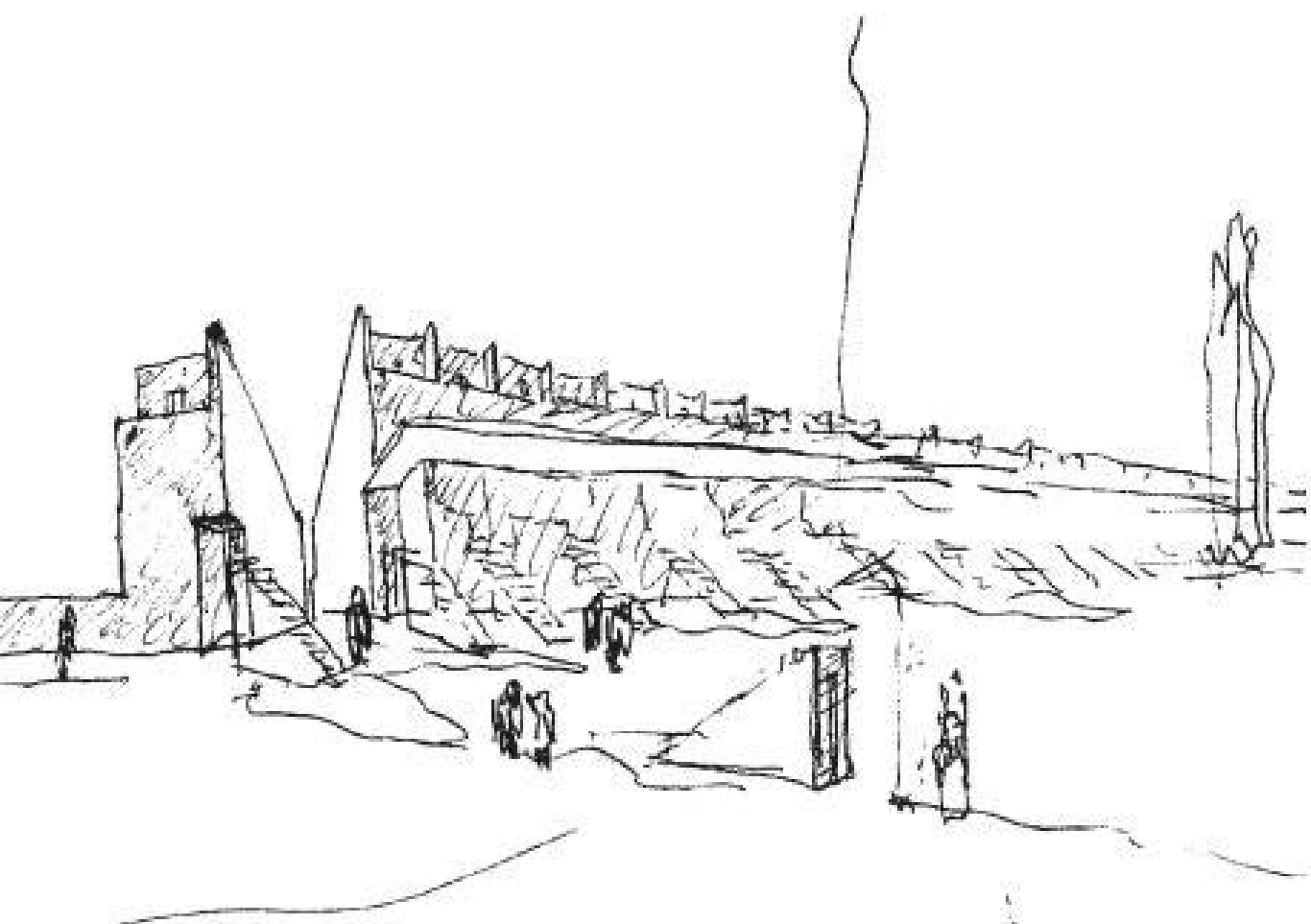


Figura 22: Esquisso do Complexo Habitacional da Bouça. Fonte: *El Croquis* 140 – Álvaro Siza (2008), p. 64

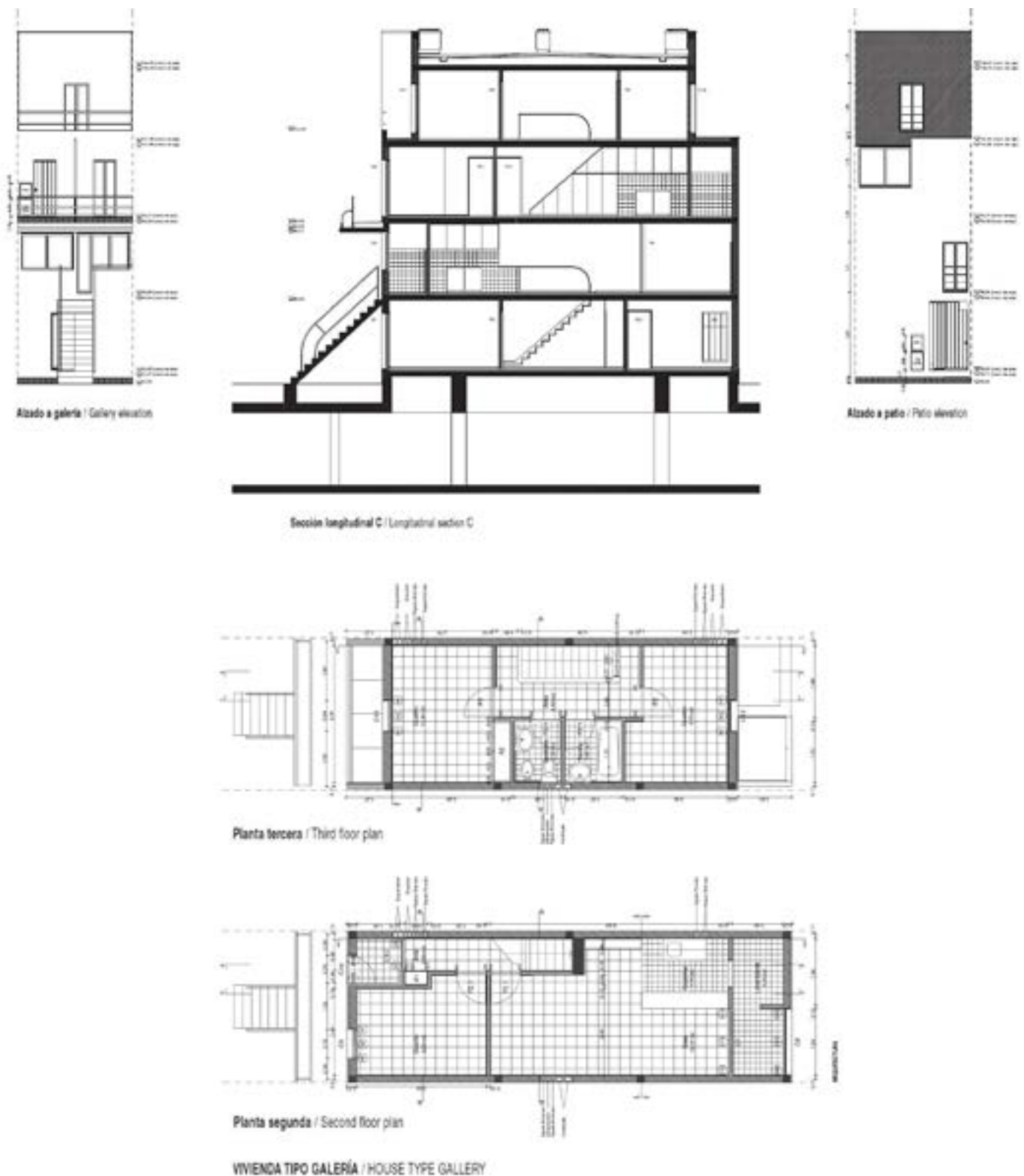
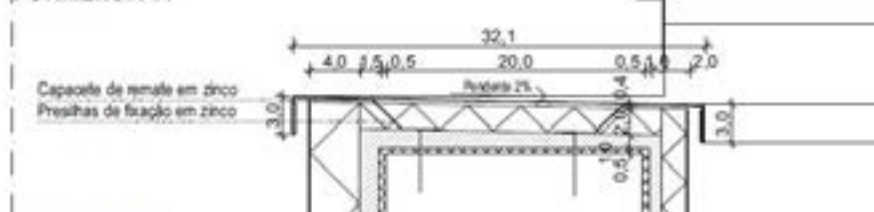


Figura 23: Alçados e secção da habitação do conjunto 3. Complexo Habitacional da Bouça. Fonte: *El Croquis 140* - Alvaro Siza (2008), p. 78

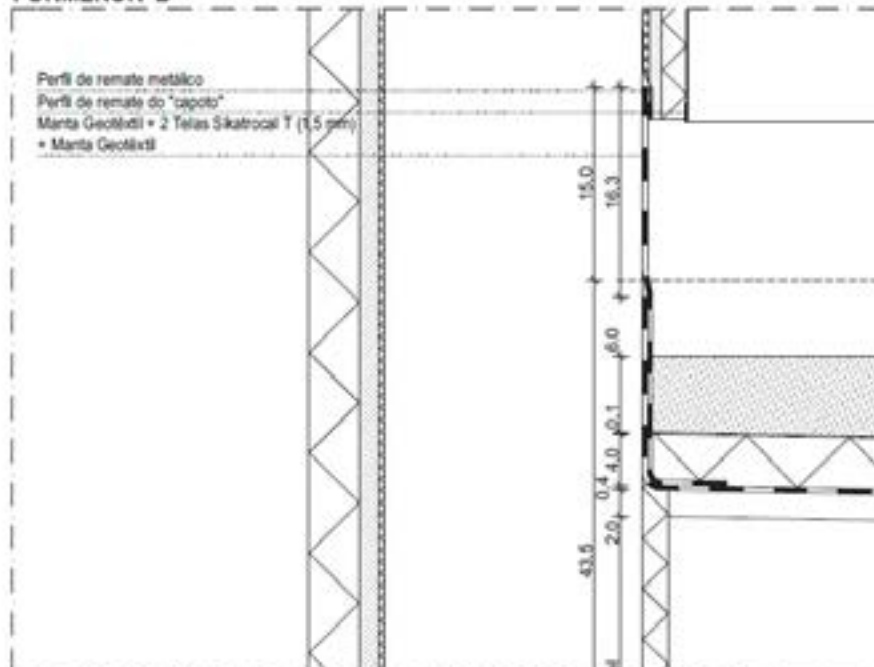
Figura 24: Planta baixa da habitação do conjunto 3. Complexo Habitacional da Bouça. Fonte: *El Croquis 140* - Alvaro Siza (2008), p. 78

Figura 25: Pormenor de cobertura do Conjunto 3 (lado do alçado do pátio). ConComplexo Habitacional da Bouça. Fonte: *El Croquis 140* - Alvaro Siza (2008), p. 82

PORMENOR A



PORMENOR B



PORMENOR D

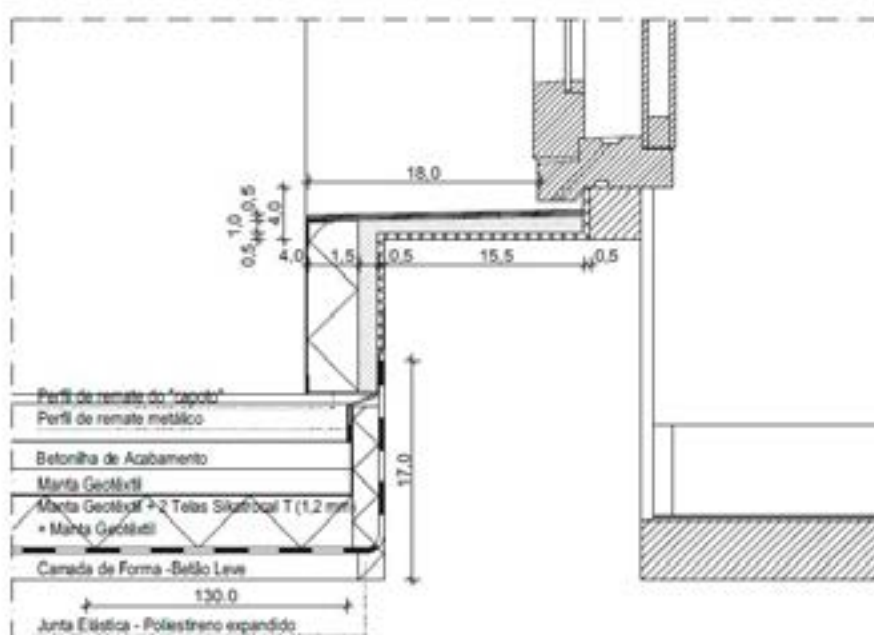
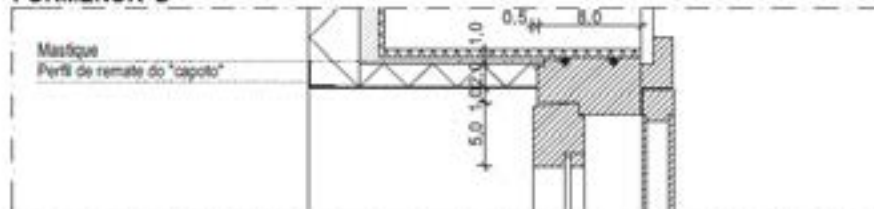




Figura 26: Fotografia no Complexo Habitacional da Bouça. Conjunto 2. Fonte: *El Croquis* 140 – Álvaro Siza (2008), p. 79

Esta observação levanta algumas perguntas: E se fosse dada a oportunidade de uma representação com foco nas pessoas que habitam os espaços *construídos* da arquitetura? Que discursos e histórias sobre o *construído* surgiriam a partir disso? Que outras histórias, que determinam o porquê de algumas relações entre as pessoas com o *construído* surgem? São estas perguntas que direcionam este capítulo de modo a refletir sobre a importância de métodos participativos para se estudar outras leituras do espaço arquitetônico.

Quando os seus projetos deixam de ser mapas, memoriais, orçamentos, leis, decretos ou planos financeiros e se transformam em uma linguagem física decodificável no dia-a-dia. Infelizmente, é neste momento crítico de início e de estreia que os trabalhos urbanísticos são dados por terminados. Na verdade estão é começando, passando das abstrações estáticas às práticas sociais contaminadoras e cambiantes que caracterizam o que é urbano. (Vogel & Santos, 1981, p. 7)



Figura 27: Perspectiva linear, imagem utilizada no livro *Installation art: a critical history* (2005). Architectural Veduta, Francesco di Giorgio. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/architectural-veduta-francesco-di-giorgio-martini-attributed/kAGQtjZedrY6Xw>, acesso em 20 de agosto de 2021.

Uma reflexão sobre os modos de representar e os modos de ver o mundo: Em busca de novas epistemologias

No campo disciplinar da Arte e da Arquitetura, segundo Zevi (1996 [1948]), é possível categorizar em três tipos os modos de representar a Arquitetura: plantas, elevações e cortes, e fotografias. Sendo a fotografia como a ferramenta que engloba os métodos bidimensionais e tridimensionais, assim como a perspectiva. Barki (2003) afirma que:

foi Vitruvius quem registrou as primeiras definições que fazem o desenho de arquitetura universalmente inteligível: plano de base (ichonographia), vistas em elevação (orthographia) e o escoreço (scaenographia) que, provavelmente, se baseava em métodos para criar ilusão de profundidade similares às empregadas no teatro. (2003, p. 99)

A perspectiva linear que teve grande influência na construção da história da Arte e da Arquitetura coloca o homem em posição de centralidade (Fig. 27). Bishop (2005) argumenta que ao utilizar as ferramentas de pontos de fuga e a linha do horizonte, esse tipo de representação configura uma leitura cartesiana do ambiente, a partir de um único ponto de vista. Em paralelo, Barki (2003, p. 101) afirma que a ampla utilização da perspectiva significou para a arquitetura “produto de sofisticadas elaborações intelectuais que visavam o apelo, à imaginação e à transformação”, pois confrontava as projeções ortogonais com a própria aparência do projeto em um “campo racional, finito, constante e homogêneo” (Segre, 1964, 1984 apud Barki, 2003).

Ambas as afirmações são importantes para a compreensão do papel da representação da arquitetura. Ressalta-se aqui, no entanto, o pensamento de Bishop (2005) para perceber como uma representação tende a ser um “registro de memória” (Kushnir, 2014 apud Fonseca, 2014,



p. 248), um “espelho” da sua própria visão de mundo.³

O corpo funciona como testemunho de uma experiência, da sua ótica, que para a arquitetura é dada pelo corpo presente no espaço. Os instrumentos utilizados para a descrição da arquitetura são “isoladamente e em seu conjunto, (...) incapazes de representar completamente o espaço arquitetônico” como argumentado por Zevi (1996 [1948], p. 30) exatamente por esse distanciamento da realidade, pela caráter técnico e objetivo da representação.

A historiadora Claire Bishop (2005) faz a análise sobre as diferenças entre uma *installation art* e uma *installation of art*, que aqui ao ser utilizada como analogia ao espaço *construído* e habitado conduz a identificação de algumas características primárias desses espaços. Para Bishop, uma *installation art* pode ter muito em comum com uma *installation of art*. O que basicamente difere um conceito de outro é a exigência da presença e participação do espectador no espaço onde se dá a *installation art*. Por consequência, o espaço onde se dá a *installation art* é também essencial para o conjunto do ambiente e da construção do trabalho. Entretanto, para a *installation art* há uma diferenciação e hierarquia entre trabalho artístico individual concebido para exposição, e o objeto circundante que vai abrigá-lo. A relação hierárquica dá maior valor ao objeto em relação ao espaço que abriga, são objetos diferentes e interdependentes.

A relação entre os dois termos traz a condição primária dos objetivos de uma instalação, que são de ressaltar aos olhos do espectador a disposição de objetos e como os corpos que ocupam aquele lugar, reagem e se relacionam com estes objetos. É previsto que essas relações se deem pelo corpo presente. O tato, o olfato, o paladar, a audição e a visão têm equivalente importância para a compreensão da obra, visto que se apenas a visão fosse suficiente, não seria necessária a presença física na instalação. A experiência física é, portanto, importantíssima para a apreensão do todo.

Ou seja, qualquer tipo de representação da realidade *construída* será falha em sua tradução se utilizada sozinha ou limitada a uma única dimensão dessa realidade. Uma dimensão condicionada à interpretação de quem constrói e representa o espaço. Fundamentam esta reflexão debates

3 A citação de Kushnir (Kushnir, 2014 apud Fonseca, 2014, p. 248) será melhor contextualizada no Caso de estudo 2.3: Nas Frestas do Chão: Transvisões da área portuária.

interdisciplinares em torno da multiplicidade de discursos que ganham cada vez mais espaço no meio acadêmico. Um exemplo é o Instituto *Jaap Bakema Study Centre*, em Rotterdam, que busca desenvolver pesquisas com base teórica em estudos pós-colonialistas, onde a pesquisa parte do entendimento da multivocalidade, diversidade e ambiguidade como essenciais para a ruptura do que se tem feito até então como arquitetura: universalista, essencialista, eurocentrada, masculinizada e racista.

Dito isso, questionar os modos como um espaço é representado simboliza o questionamento de discursos. Refletir sobre modos de representar a arquitetura tem a intenção de apontar os vazios das narrativas contadas por esses tipos de representações. Questões que não são representadas não são respondidas, pois sequer são vistas por quem as constrói. É importante ressaltar que o argumento que constrói a defesa da neutralidade de um discurso é defendido por quem se beneficia deste discurso, protegido por uma ideia de discurso racional. Como na visão renascentista que evoca a *racionalidade, centralidade e coerência* (Bishop, 2005) a partir de representações do espaço em perspectiva linear, cartesiana, centrando-se em um único ponto. Kilomba (2019) ao exigir a subjetividade como discurso operante de realidades reforça o caráter político indissociável de qualquer discurso.

Sendo assim, demandando uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas – não há discursos neutros. Quando acadêmicas/os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. (Kilomba, 2019, p. 58)

As teorias pós-estruturalistas e pós-colonialistas argumentam que

a maneira correta de ver nossa condição de sujeitos humanos é tão fragmentada, múltipla e descentrada – por desejos e ansiedades inconscientes, por uma forma interdependente e diferencial relação com o mundo, ou por estruturas sociais pré-existentes. (Bishop, 2005, p. 13).

Em consonância, Jane Jacobs (2018 [1961]) já sublinhava a necessidade de olhar para o cotidiano como forma de renovar a pesquisa da arquitetura a partir de casos reais:

(...) os especialistas e os professores dessa disciplina (se é

que ela pode ser assim chamada) têm ignorado o estudo do sucesso e do fracasso na vida real, não têm tido curiosidade a respeito das razões do sucesso inesperado e pautam-se por princípios derivados do comportamento e da aparência de cidades imaginárias perfeitas – qualquer coisa que não as cidades reais. (Jacobs, 2018 [1961], p. 5).

Quando Jacobs (2018 [1961]) aponta que a produção arquitetônica dos novos empreendimentos provém da mesma *gororoba*⁴ intelectual, a autora reforça a necessidade da quebra de um discurso único. Este discurso é dominado por grandes intelectos da academia que têm acesso às mais variadas ferramentas de estudo dos espaços e da cidade. No entanto, quando estes estudiosos não entram em contato com as diferentes vivências encontradas nos espaços estudados produzem o que Pallasmaa (2005 [1996]) chama de um discurso internalizado e autônomo, que deixa de responder às questões humanas para dentro do próprio campo buscar uma reafirmação do próprio discurso. Isto para além de não ser útil, torna-se contra produtivo para o estudo da arquitetura, pois impede a construção de um discurso autocrítico sobre a sua produção teórica e material. Esta é a falha e a lacuna que métodos participativos para a representação da arquitetura buscam perceber e preencher. Essas ferramentas de representação ao assumirem o interlocutor como passível de parcialidade e não neutralidade sobre o espaço de estudo, buscam transparecer pela própria vivência do espaço uma ponte entre o autor e as pessoas que encontram e observam.

Identifica-se, assim, como posicionamento subjetivo e epistemológico nesta dissertação, a resolução de Grada Kilomba: contrariar o academicismo tradicional, por inserir o interlocutor no espaço como investigador e modificador das relações a sua volta para potencialmente criar uma *nova linguagem* (Kilomba, 2019, p. 58).

Por fim, a busca por uma representação do habitado e não somente do que é *construído*, permite-nos olhar para as relações e modos de vida que se construíram em torno da arquitetura e também junto dela. Isso pode facilitar a percepção sobre necessidades específicas do espaço em

4 No português do Brasil se denomina gororoba uma comida que é composta de variados ingredientes que não necessariamente combinam entre si.

estudo que os habitantes são capazes de comunicar. Os desenhos de observação associados à práticas etnográficas, por exemplo, podem ser caminhos de investigação de um espaço arquitetônico.

Alguns estudos de caso do habitado⁵ demonstram como o diálogo com as pessoas e o modo de comunicar estes diálogos evidenciam fatos importantes sobre o lugar. Estes dificilmente seriam representados por métodos que se resumem a responder às perguntas de quem analisa o espaço *construído*. Outras perguntas surgem a partir do momento em que se aceita a realidade como é, e investigam-se soluções com o que se apresenta e não com o que se pressupõe dessa realidade.

A capacidade de subversão da arquitetura por parte de quem a habita, e que é encontrada na vida cotidiana, pode vir a ensinar muito sobre modos mais criativos de se pensar a Arquitetura. Dos modos de subverter temos:

Subversão da proposta: É reivindicar o desejo de explorar outras possibilidades/modos de habitar um lugar;

Subversão do uso: É reivindicar o que se quer fazer;

Subversão do desenho e proporção: É reivindicar outras escalas em paralelo;

Subversão do objeto/forma: É reivindicar outros pontos de vista;

5 Analisados a seguir, no subcapítulo 1.3: “Um olhar sobre as pessoas e o desejo de contar histórias”.



Figura 28: Diagrama. Delimitação do “espaço construído” e do “espaço habitado”. Produzido pela autora.

1.2

modos de representação do espaço Habitado

Para definir o que é **espaço Habitado** nesta dissertação, primeiramente será definido o que é **espaço construído**, pois entende-se que o **espaço Habitado** está inserido no **espaço construído**. Para delimitar o **espaço construído** serão resgatados três conceitos: o de **ville e cité**, de Richard Sennett (2018) e o de **built environment**, de Tom Bartuska (2007 [1994]). Posteriormente, para delimitar o **espaço Habitado** serão resgatados dois conceitos: o de lugar do **cotidiano**, de Michel de Certeau (1998 [1980]), e o de **margem**, de bell hooks (1990) (Fig. 28). Por fim, serão entrelaçados os dois conceitos, **espaço construído** com o de **espaço Habitado**.



Figura 29: “Reflexos do *built environment*. *The Cloud Gate*/2006/Anish Kapoor, Millennium Park, Chicago, Illinois. Cortesia do artista e da Galeria Gladstone Gallery, New York. Foto: Jon Bartuska.” Fonte: *The Built Environment. Introduction: Definition, design and development of the built environment*, p. 4.



1.2.1 O “Espaço Construído”

Sennett (2018, p. 11), no seu estudo sobre as relações entre o espaço *construído* e seus habitantes, o urbanismo e o habitar, e a cidade e o bairro resgata os antigos significados dos termos *ville* e *cit * na língua francesa para explicar como algumas ações aplicadas   *ville* podem fracassar com relação aos desejos da *cit *. Enquanto *ville* era determinada pelo ambiente *constr ido* ou a cidade como espaço físico, a *cit * era determinada por um modo de vida, sentimentos e vínculo com o lugar, o modo de habitar do lugar. Acrescenta que, no contexto histórico do século XIX em Paris, a *cit * também está relacionada à cidadania, pois exigências dos grupos revoltosos sobre este espaço eram mais bem elucidados por uma mudança política.

Bartuska (2007 [1994], p. 5), em pesquisa acerca do que define e compõe o ambiente Constr ido, define o conceito de *built environment* em cinco características principais: 1)   tudo humanamente criado, modificado ou *constr ido*⁶, feito arranjado ou mantido; 2) Segundo,   criação da mente humana e resultado de propósitos humanos; 3) Tem a intenção de servir às necessidades humanas, desejos e valores; 4) Grande parte dele é criado para nos ajudar a lidar com o ambiente geral e nos proteger dele, para mediar ou mudar esse ambiente para o conforto e bem-estar humano; 5) Por último, e a mais  bvvia mas que com frequência   esquecido,   que todo componente do ambiente *constr ido*⁷ é definido e moldado pelo contexto (Fig. 29).

Enquanto o termo *ville* descrito por Sennett está estritamente definido pelo espaço físico e material da cidade, Bartuska delimita e aprofunda em sete componentes pelas quais o *built environment*   formado: 1) Produtos; 2) Interiores; 3) Estruturas; 4) Paisagens; 5) Cidades; 6) Regiões e; 7) Terra. (Ver Fig. 30).

1) Produtos: “Os Produtos incluem materiais criados para estender as limitações humanas para a realização de tarefas.” Podem ser canetas, tijolos, máquinas ou o alfabeto ocidental, por exemplo;

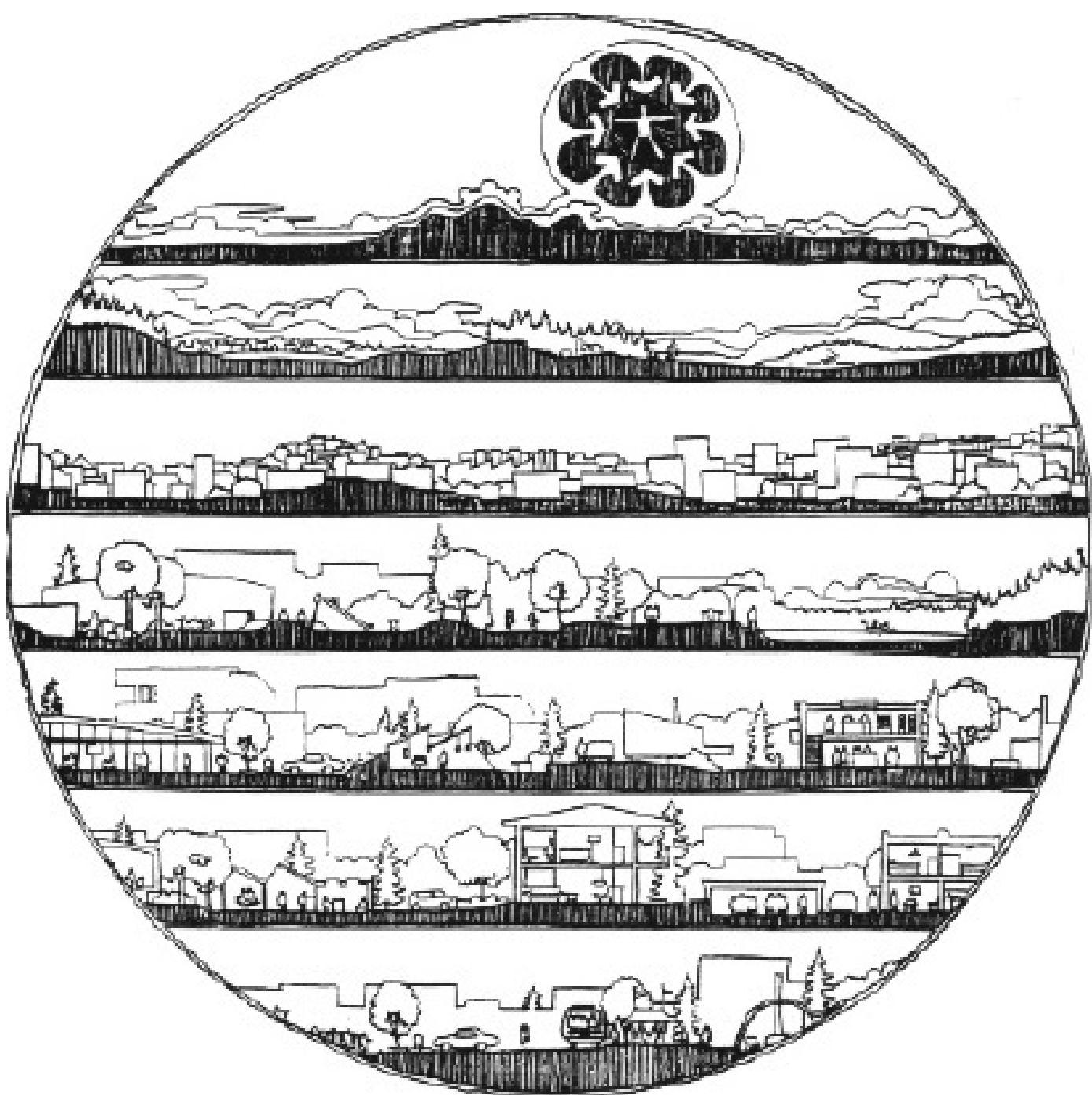


Figura 30: “As camadas do ambiente Construído.” Desenho: S. Recken. Fonte: *The Built Environment. Introduction: Definition, design and development of the built environment*, p. 7.

2) Interiores: “Os espaços Interiores são definidos pela organização de um grupo de Produtos, encerrados por uma Estrutura.” Podem ser o espaço da sala de estar, do estádio ou do escritório, por exemplo;

3) Estruturas: “As Estruturas são agrupamentos de espaços planejados definidas por e construídas com os Produtos”. Podem ser habitações, igrejas, túneis ou barragens, por exemplo. Tem geralmente um espaço interior e exterior;

4) Paisagens: “As Paisagens são áreas externas e/ou configurações de agrupamento de espaços e estruturas planejadas”. Podem ser jardins, fazendas, estacionamentos ou parques, por exemplo. As Paisagens geralmente combinam o espaço natural e *construído*⁸.

5) Cidades: “As Cidades são agrupamentos de Estruturas e Paisagens de tamanhos e complexidades variadas, geralmente aglomeradas para definir uma comunidade por motivos econômicos. Sociais, culturais, e/ou ambientais”. Podem ser bairros, distritos ou cidades, por exemplo.

6) Regiões: “As Regiões são agrupamentos de Cidades e Paisagens de tamanhos e complexidades variadas; geralmente são definidas por características políticas, sociais, econômicas, e/ou ambientais comuns”. Podem ser a região ao redor de uma cidade, um estado, países ou continentes, por exemplo;

7) Terra: “A Terra inclui tudo o que foi descrito acima, o agrupamento de regiões que consiste nas Cidades e Paisagens – o planeta inteiro, o espetacular, complexo, bonito, ainda misteriosa Terra, a qual à medida que o poder humano se expande, pode ser considerado o artefato final.” (Bartuska, 2007, pp. 6-7)

Deste modo, pode-se considerar que o termo *ville*, em primeiro momento, faz parte do *built environment*. Ou seja, o conceito de *built environment* por sua vez, amplia a percepção acerca do que é espaço *construído* e demarca os novos limites para o seu conceito nesta dissertação.

1.2.2 O “Espaço Habitado”

Como já referido, para delimitação do que é o espaço Habitado, serão resgatados o lugar do **cotidiano** de Certeau (1998 [1980]) e a **margem** de hooks (1990).

Certeau (1998[1980]), na sua pesquisa sobre modos de fazer cotidianos, narra sobre as práticas comuns que ajudam a organizar o espaço. O autor questiona:

que procedimentos populares (também “minúsculos” e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados?”), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política. (Certeau, 1998[1980], p. 41)

O lugar do **cotidiano** de Certeau é definido pelo conceito de tática de praticantes (aqui identificados como habitantes de um lugar), cunhado pelo próprio autor. As *táticas* são basicamente comportamentos de anti-disciplina ao que é dado como ordem no contexto tratado. São comportamentos de pessoas comuns, diante de situações e espaços que não respondem às suas necessidades. São improvisos diante de um produto que não é facilmente modificado por esse grupo.

Certeau (1998[1980]) ainda traz outra reflexão que ajuda a perceber por que é necessário refletir sobre a representação do habitado:

Mesmo a estatística praticamente não leva isso em conta, pois ela se contenta em classificar, calcular e tabular as unidades “léxicas”, de que se compõem essas trajetórias, mas às quais não se reduzem, e em fazê-lo em função de categorias e taxonomias que lhe são próprias. Ela consegue captar o material dessas práticas, e não a sua forma; (...) Ela reproduz o sistema ao qual pertence e deixa fora do seu campo a proliferação das histórias e operações heterogêneas que compõem os *patchworks* do cotidiano. A força dos seus cálculos se deve à sua capacidade de dividir, mas é precisamente por essa fragmentação analítica que perde aquilo que julga procurar e representar. (Certeau, 1998, pp. 45-46)

Aqui o autor explica a limitação de uma ferramenta de análise do espaço que está relacionada à classificação, cálculo e tabulação das informações que um espaço contém, mas que deixa passar informações referentes *táticas* exercidas pelos habitantes. As *táticas* e as suas consequências nessa dissertação serão denominadas nesta dissertação como aspectos “invisíveis”, termo que o arquiteto Rafael Fonseca (2015) também utiliza na sua tese de doutoramento (que será caso de estudo do Capítulo 2). São as histórias que compõem o “*patchworks* do cotidiano” e ajudam a construir outros tipos de representação do espaço, através do olhar dos praticantes de Certeau, ou dos habitantes desta dissertação.

É possível aproximar ou relacionar a construção de Certeau sobre o lugar do **cotidiano** com o conceito de **margem** de hooks (1990)⁹. hooks (1990), ao explorar os limites do que é considerado pessoal para afirmar que “o pessoal é político”, delimita o conceito de **margem** (resgatado por Kilomba, 2019) que:

(...) não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço periférico, um espaço de resistência e possibilidade. A margem se configura como um “espaço de abertura radical” (hooks, 1989, p.149)¹⁰ e criatividade, onde novos discursos críticos se dão. É aqui que as fronteiras opressivas estabelecidas por categorias como “raça”, gênero, sexualidade e dominação de classe são questionadas, desafiadas e desconstruídas. Nesse espaço crítico, “podemos imaginar perguntas que não poderiam ter sido imaginadas antes; podemos fazer perguntas que talvez não fossem feitas antes (Mirza, 1997, p. 4)¹¹, perguntas que desafiam a autoridade colonial do centro e os discursos hegemônicos dentro dele. Assim, a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir a opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos.(...) A margem é tanto um local de repressão quanto um local de resistência (hooks, 1990).” (hooks, 1989, p. 149; Mirza, 1997, p. 4 apud Kilomba, 2019, p. 68)

9 hooks, bell. *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990

10 hooks, bell. *Talking back: Thinking Feminist, Talking Black*. Boston: South End Press. 1981.

11 Mirza, Heidi Safia (ed.). *Black British Feminism. A reader*. London: Routledge, 1997.

O que é referido por hooks (1989) como resistência é referido por Certeau como *tática*. As *táticas* ou *resistências* são construídas por *maneiras de fazer* que reapropriam espaços previamente organizados de acordo com as suas necessidades. Em analogia ao termo *maneiras de fazer* de Certeau, as *maneiras de habitar* trazem, portanto, informações-chave para a construção da representação do habitado.

Assim, nesta dissertação, estudar o espaço Habitado é observar e analisar práticas cotidianas, táticas, subversivas de habitar, das culturas de fresta¹², que resistem e desafiam o que é imposto como ordem e regra, muitas das vezes por nós, arquitetos, e deste modo encontrar soluções mais criativas e participativas para a Arquitetura.

12 “...aquelas que driblam o padrão normativo e canônico e insinuam respostas inusitadas para sobreviver no meio que normalmente não as acolheria.” (Simas, 2019, p. 26)

um olhar sobre as pessoas e o desejo de contar histórias

Legba¹³ não é anulador tirânico das diferenças; é o comunicador que possibilita o convívio fecundo entre elas. Gosta de fluxos, é inimigo do conforto e vez por outra desarticula tudo para estabelecer a necessidade de fundar a experiência em bases diferentes. Ele é a criação incessante e ininterrupta do mundo pela construção permanente de significados para as coisas. É perigoso, já que escapa das limitações do raciocínio conformista que tem pânico do inesperado e não compactua com fórmulas que reduzem a vida a um jogo de cartas marcadas, com desfecho previsível. Não bastasse isso, Legba é a própria vivacidade. A ausência de Legba é a morte, vista aqui mais como um estado de despotência dos vivos do que como fenômeno biológico; uma impossibilidade de vida. (Simas, 2019, p. 16)

Neste subcapítulo serão apresentados **quatro casos de estudo**, de análise do espaço Habitado. São trabalhos que buscaram comunicar a partir de distintas ferramentas como o vídeo, a fotografia, o desenho ou a cartografia diferentes perspectivas sobre um lugar. Mas sobretudo, são casos que tiveram em comum o desejo de apresentar a narrativa do habitante sobre o espaço Habitado.

Os casos de estudo são: os Filmes: “**Koolhaas Houselife**”, de Bêka & Lemoine, e “**Another Lisbon Story**” de Claudio Carbone; o estudo de atos

13 *Exu, Elegbara e Legba* são, entre os povos iorubás e *fon-ewe* situados na África Ocidental, divindades mensageiras, dinâmicas, temidas e respeitadas, que devem ser saudadas em primeiro lugar para não atrair confusão ou vingança. São deuses tricksters que questionam, invertem ou quebram regras e comportamentos. Fonte: Silva, Vagner. (2019). Legba no Brasil – *Transformações e continuidades de uma divindade*. Sociologia & Antropologia.v.9.

performativos com “**Skatistas na Casa da Música**”, realizado pela arquiteta Fernanda Zotovici; e o “**Manual de mapeo coletivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa**”, realizado por Julia Risler e Pablo Ares, os *Iconoclastas*.

Através destes quatro casos é possível demonstrar como a observação e relato dos modos de habitar pode configurar um tipo de representação da arquitetura bem diferente da representação do Habitado focada no *construído*.

São representações construídas a partir da observação de quem protagoniza o espaço no cotidiano e que nem sempre tem a oportunidade de terem os seus modos de habitar considerados na representação de um espaço. Ao abarcar questões tão plurais quanto os modos de habitar, sugerem ambiguidades e contradições da própria arquitetura, questões político-sociais que constroem e por vezes limitam a realidade espacial dessas pessoas, criatividade no modo de habitar e *táticas* de resistência. Todo esse material investigado torna o estudo de espaços Habitados um campo rico para questionar sobre regras e manuais que insistimos em seguir para pensar novos modos de pensar os espaços enquanto arquitetos.

Nos casos de estudo apresentados a seguir serão identificados os “Instrumentos” e “Estratégias” utilizados por cada autor para a comunicação da narrativa dos habitantes sobre o Habitado, e que serão úteis para o desenvolvimento da Parte II desta dissertação¹⁴.

14 Para relembrar os conceitos: os “Instrumentos” são ferramentas de comunicação (visual, auditiva, sensorial, etc) que não apresentam uma aplicação condicionada à narrativa do espaço Habitado pelo habitante; as “Estratégias” são “Instrumentos” manipulados para “escavarem” e comunicarem de forma eficaz a narrativa do espaço Habitado pelo habitante.



1.3.1 “*Koolhaas Houselife*”

Documentário, 58’, 2006, Realização: Bêka & Lemoine

2 Instrumentos: Audiovisual; Representação técnica

1 Estratégia: Protagonismo narrativo – “Diga aonde você vai”

No início era: “nós queremos ver pessoas”.¹⁵ (Bêka, 2018)

O filme produzido e dirigido por Ila Bêka e Louise Lemoine narra a experiência de Guadalupe Acedo (Fig.: 31), a empregada de limpeza da casa *Maison à Bordeaux* projetada pelo arquiteto Rem Koolhaas. Ao escolher Guadalupe para ser a personagem principal do filme, os diretores evidenciam um olhar sobre a casa pouco vista pelos espectadores, mostram a vida “atrás das cortinas”.

Nós fizemos esse filme porque nós estávamos falando sobre que tipo de imagens nós sempre temos sobre a Arquitetura. Então, neste sentido: Que tipo de representação é atribuída a arquitetura? E estávamos conversando, tentando entender porque, nesse sentido, sempre vemos fotos e filmes que não têm relação com a realidade do que é a arquitetura em geral... e também sobre a emoção que a arquitetura pode lhe dar. Mas você não vê isso normalmente na representação. Normalmente, nestas representações, você vê só a promoção do edifício porque eu acho que esses tipos de imagem são feitas por... de certa forma, seus proprietários, ou uma revista, ou pelos arquitetos que fizeram o edifício. Então, a mensagem é muitas vezes a mesma: “Este edifício é fantástico”, “Este projeto é lindo, e tudo está bem”, “Tudo é ótimo”.¹⁶ (Bêka, 2018)

15 Tradução livre pela autora. No original: “So it was, at the beginning, was “we want to see people”.” (Bêka, 2018). Transcrição da entrevista completa no ANEXO A.

16 Tradução livre da autora. No original: “We made this film because we were talking about what kind of images we always have about architecture. So, in a sense: what kind of representation is given about the architecture? And we were talking, trying to understand why, in the sense, we always see pictures and films that doesn’t have a relation with the reality of what architecture is in general...”

Na sua apresentação para a conferência “*Living Architectures*”, no Centro Cultural de Lisboa, em 2017, Bêka diz que prefere não escrever roteiros para os filmes. Em *Koolhaas Houselife* a escolha da filmagem foi feita com a intenção de mostrar a vivência de Guadalupe e o seu dia-a-dia na casa. Os cineastas seguem a protagonista por toda a casa durante as suas tarefas diárias durante quatorze dias e fica evidente o valor que dão para o modo como Guadalupe habita a *Maison à Bordeaux* em comparação à própria obra arquitetônica.

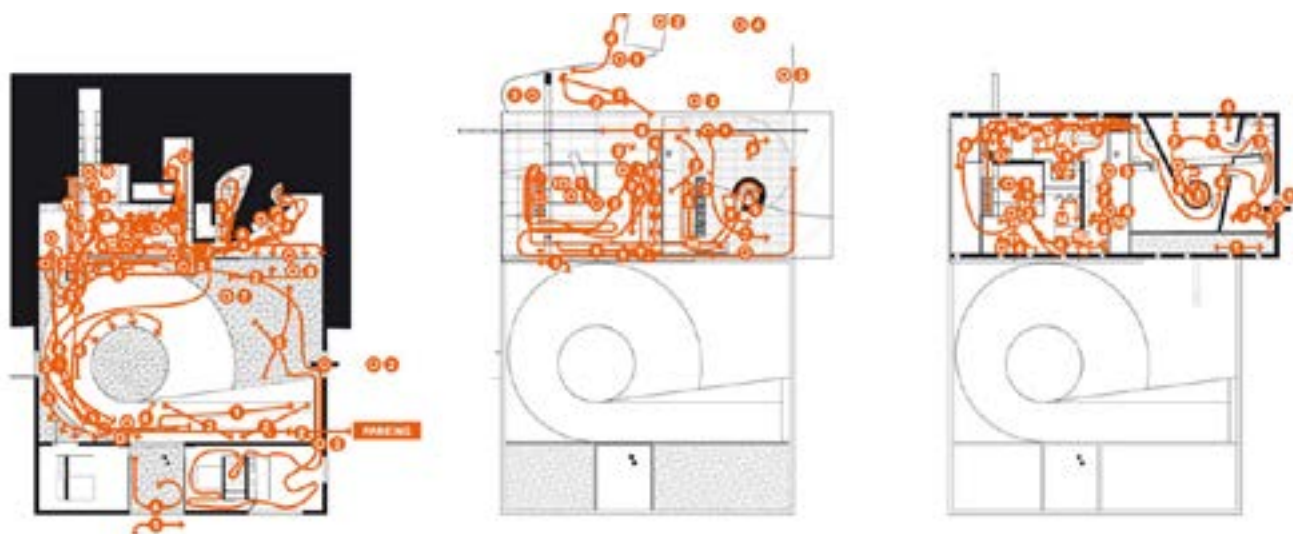


Figura 32: Mapeamento de percurso durante a gravação do filme *Koolhaas Houselife*. Fonte: Bêka & Lemoine - http://www.bekalemoine.com/Koolhaas_houselife_extended.php, acesso em 26/05/2021

Apesar de Bêka afirmar que ele e Lemoine não roteirizam os seus filmes,

and about also the emotion that architecture can give you. But you don't see this normally in the representation. Normally, in this, you see just promotion about a building because I think these kind of images are produced by... in a way, from the owners, or from a magazine, or from the architects that made the building. So, the message is often the same: “This building is fantastic”, “This project is beautiful, and everything is fine”, “Everything is great.” (Bêka, 2018). Transcrição da entrevista completa no ANEXO A.

é possível traçar uma linha de raciocínio para uma melhor compreensão da construção de *Koolhaas Houselife* e, também, para identificar a Estratégia utilizada neste caso de estudo para se contar uma história: o *protagonismo narrativo*. Esta Estratégia também será identificada em *Another Lisbon Story*.

1.3.1.1 Protagonismo narrativo - “Diga aonde você vai”

Ao analisar os documentos processuais de *Koolhaas Houselife*, nota-se que na construção do *storytelling*, as cenas são pontuadas por um personagem/ator que realiza alguma tarefa em silêncio ou comunica algo sobre o que está fazendo, sempre em primeiro plano. O *storytelling* foi estruturado a partir do discurso de Guadalupe, que tem as falas marcadas por alguma reclamação ou apontamento sobre o mau funcionamento da casa. Há, assim, uma reconfiguração do que seria uma apresentação da arquitetura em como esta arquitetura é apreendida por quem vive nela. Trata-se, portanto, de uma Estratégia de representação onde o estudo do Habitado é guiado pela narrativa do habitante.

Em *Koolhaas Houselife*, o *protagonismo narrativo* está associado à outra Estratégia narrativa identificada, “Diga aonde você vai”, que deriva do fato dos realizadores estarem sempre em proximidade de Guadalupe para realizarem as filmagens. Esta narrativa constitui-se como material produzido após as gravações, mais precisamente, quando Bêka e Lemoine produziram através do Instrumento da representação técnica de plantas baixas, uma *planta de percurso* construído a partir dos percursos físicos feitos durante a gravação do filme. Estes percursos comunicam os trajetos que Guadalupe cotidianamente realizava na casa durante as suas tarefas domésticas (Fig. 32).

De volta ao *protagonismo narrativo*, outros personagens entram em cena e contribuem para a apresentação da casa a partir da função que desempenham nela, como o jardineiro que mostra o porquê de estar regando uma determinada área do gramado (Fig. 33). Ele explica que aquela zona, próxima a uma porta de metal, por refletir a luz do sol no chão

acaba por queimar o gramado. Esse tipo de fala mostra a importância da vivência do lugar para o entendimento do que funciona ou não.

Durante uma visita técnica, alguns especialistas que vão tratar da infiltração da casa para descobrirem a origem da infiltração decidem regar com uma mangueira a base de uma das janelas. Isso acaba por quase inundar a sala no piso inferior e estragar a televisão que estava bem embaixo da infiltração (Fig. 34). O interessante dessa cena é que os técnicos não pareciam ter convocado Guadalupe para instruí-los quanto às possíveis causas da infiltração (Fig. 35). O que faz pensar em como esta cena ilustra bem o paradigma das autoridades técnicas que subestimam saberes cotidianos, de quem habita o lugar.

...talvez pela primeira vez, nós demos a voz a alguém que conhece muito bem esse espaço, a arquitetura, a casa.¹⁷
(Bêka, 2018)

A proposta dos realizadores em ir ao encontro das pessoas para roteirizar o filme sobre a *Maison de Bordeaux* se aproxima da “rota de escape” citada anteriormente, como uma ferramenta para discussão de narrativas que não são contadas. Guadalupe, neste caso de estudo, apresenta as suas práticas cotidianas e o seu modo de habitar a casa. O seu conhecimento sobre as tecnologias que envolvem o funcionamento da casa (Fig. 36), como o fato de o elevador ficar preso caso alguém mexesse em algum livro da estante que fica próximo a ele. Ou as soluções que encontra para resolver o que a própria arquitetura não resolve sozinha (Fig. 37), como o copo que insere no furo de cofragem da parede de betão para fazer a água pingar corretamente para o balde e não faça alagar a casa inteira. Essas ações, conhecimentos e adaptações que encontra para viver na *Maison de Bordeaux* são suas *táticas*.

Ila Bêka comenta sobre não identificar a “emoção do espaço” nas representações da arquitetura:

17 Tradução livre pela autora. No original: “...Maybe for the first time, we gave voice to someone that knows really well this space, the architecture, the house.” (Bêka, 2018). Transcrição da entrevista completa no ANEXO A.

...estávamos conversando, tentando entender porque, nesse sentido, sempre vemos fotos e filmes que não têm relação com a realidade do que é a arquitetura em geral. E também sobre a emoção que a arquitetura pode lhe dar. Mas você não vê isso normalmente na representação. (Bêka, 2018)¹⁸.

A “emoção” a que Bêka se refere, é o lugar praticado, de afeto, Habitado.

...nós começamos com um filme sobre uma empregada de limpeza. Então a limpeza é muito importante para nós porque é um símbolo de controle. Limpeza é controlar. (...) Nós tentamos controlar, mas no final nós só perdemos o controle. Isso é a vida. Nós perdemos controle. Então, toda falha é, para nós, muito interessante porque a falha é o tipo de porta que dá acesso ao interior onde encontramos tudo. Tudo o que você não mostra.¹⁹ (Bêka, 2018)

18 Tradução livre pela autora. No original: “And we were talking, trying to understand why, in the sense, we always see pictures and films that doesn’t have a relation with the reality of what architecture is in general. And about also the emotion that architecture can give you. But you don’t see this normally in the representation.” (Bêka, 2018). Transcrição da entrevista completa no ANEXO A.

19 Tradução livre pela autora. No original: “...we started with a film about a cleaning lady. So the cleaning is very important for us because it’s a symbol of control. Cleaning is controlling. (...) We try to control, but at the end we just lose the control. That’s the way life. We lose control. And so every failure is, for us, very interesting because the failure is the sort of door to go inside to find everything inside. Everything you don’t show.” (Bêka, 2018). Transcrição da entrevista completa no ANEXO A.



Figura 33: Jardineiro mostra a relva queimada pela proximidade com a porta de metal. (Bêka & Lemoine, *Koolhaas Houselife*, 2006)

Figura 34: Técnicos inundam a casa ao tentar descobrir a origem da infiltração. (Bêka & Lemoine, *Koolhaas Houselife*, 2006)

Figura 35: Guadalupe comenta sobre a origem da infiltração da casa. (Bêka & Lemoine, *Koolhaas Houselife*, 2006)

Figura 36: Guadalupe explica que os livros que ficam na estante não podem ser tocados porque atrapalham o funcionamento do elevador. Fonte: Bêka & Lemoine, *Koolhaas Houselife*, 2006

Figura 37: Guadalupe mostra como resolve para coletar a água da infiltração diretamente para o balde. Fonte: Bêka & Lemoine, *Koolhaas Houselife*, 2006



water might be
on upstairs



...the books. It should touch nothing,
otherwise, you get stuck



I'll put this so that it will dribble
in the bucket



Figura 38: Moradores do bairro da Torre. Fonte: ArchDaily. <https://www.archdaily.com.br/br/796757/documentario-another-lisbon-story-narra-a-vida-em-uma-favela-de-lisboa>. Acesso em: 13 de setembro de 2021.



1.3.2 “Another Lisbon Story”

Documentário, 61’, 2017, Realização: Claudio Carbone

1 Instrumento: Audiovisual

1 Estratégia: Protagonismo narrativo

Então, filmando a reunião das pessoas, eram elas que diziam, ou seja, (quando) se confrontavam entre elas, e através desse confronto (que) saía o problema. Então conseguia construir um filme cinematográfico sem fazer entrevistas, mas só através de hum... seguir as histórias deles. Também comecei a filmar o próprio cotidiano, claramente será mais a parte etnográfica da imagem... Ou seja, só explicar através da imagem, do prédio partido, da água a entrar do telhado ou de como se vestem quando está inverno e está frio... (...) Então tentei depois juntar as várias coisas para fazer um filme sem ter alguém que fala diretamente com o público.(Carbone, 2021)²⁰

O filme realizado pelo arquiteto, diretor e roteirista Claudio Carbone retrata o bairro da Torre em Lisboa (Fig. 38). Este caso em sua própria existência é um exemplo de *resistência* porque os seus espaços não foram planejados e sim autoconstruídos habitados; era um espaço marginalizado dentro do contexto urbano do distrito de Lisboa por não ter acesso a quase nenhum direito social. A população do bairro da Torre ultrapassava os trezentos habitantes, totalizando 42 famílias entre crianças, idosos e pessoas com problemas de saúde física e mental, de origens africanas, ciganas e portuguesas²¹. O Bairro da Torre desde o ano de 2011 passava por processo de remoções e realojamento das famílias através do Programa Especial de Realojamento (PER). No entanto, a comunidade que passou a residir no Bairro após o ano de 1993 não foi abrangida pelo PER e permaneceu no Bairro da Torre em habitações de condições extremamente precárias e em luta por direitos básicos de saneamento, água potável e coleta de lixo.

20 Entrevista completa no APÊNDICE A.

21 Informação extraída do documentário.

No momento em que o filme foi realizado, o Bairro passava por um processo importante de decisões políticas/urbanas para o local. A comunidade estava a ter reuniões com as autoridades técnicas da Câmara Municipal de Loures promovidas e acompanhadas por um grupo de arquitetos e estudantes da disciplina de projeto da Universidade de Lisboa. Esta disciplina foi orientada por professores do Grupo de Investigação Gestual (Grupo de Estudos Socio-Territoriais, Urbanos e de Ação Local) que centravam os seus estudos do Bairro da Torre. Carbone era arquiteto/investigador no Gestual já há 4 anos (antes da realização do filme), e para disciplina, como facilitador de *workshop* integrando ao seu trabalho cinematográfico.

Através de um processo auscultação puderam discutir sobre as necessidades do Bairro com o grupo técnico. Carbone, ao retratar o bairro e estas reuniões tinha o objetivo de denunciar uma realidade pouco conhecida da precariedade habitacional e sanitária do Bairro além de levantar uma discussão sobre a ineficácia das políticas habitacionais de Lisboa. O nome do filme se originou, portanto, em uma proposta de contranarrativa ao filme de Wim Wenders, “*Lisbon Story*”, que mostra uma visão romantizada de Lisboa.

Durante as reuniões, a primeira abordagem de Carbone foi “através de um esquema etnográfico. Ou seja, de tentar não fazer nenhuma entrevista” (Carbone, 2021)²², e sim observar a reunião e os confrontos que surgiam. Era o modo de deixar as narrativas serem contadas pelos moradores sem intervenções suas. Também aplicou esta abordagem filmando o cotidiano, as casas, as infiltrações, como se vestiam os moradores etc.. Carbone também fez questão de tornar a abordagem menos “agressiva”, para que as pessoas se acostumassem com a câmara de vídeo. Aproximava-se com a câmara na mão desligada para conversar e de pouco em pouco, sentia quando poderia avançar para a fotografia da paisagem, depois das pessoas na paisagem e por fim, diretamente das pessoas (Carbone, 2021)²³.

Sobre as Estratégias identificadas neste caso de estudo, chama-se

22 Entrevista completa no APÊNDICE A.

23 Idem.

atenção ao uso da voz como ferramenta política de denúncia das más condições que o Bairro se encontra. É através da narrativa das reuniões dos moradores com a equipe técnica e dos problemas que surgem pelo discurso dos habitantes, que Carbone constrói o filme.

1.3.2.1 Protagonismo narrativo

Assim como no caso de *Koolhaas Houselife*, em *Another Lisbon Story* a utilização do Instrumento do Audiovisual é essencial para a construção de uma Estratégia narrativa e para dar espaço aos discursos que podem ficar perdidos na análise de um bairro composto por muitas famílias e habitantes. Assim, apesar de ser um filme constituído essencialmente por histórias contadas, o fato de ter a imagem das pessoas que habitam o bairro da Torre associada as suas vozes (Fig. 39 e 40) reforça o caráter subjetivo e pessoal do discurso, pois é exatamente este que trará informações importantes e únicas para o estudo.

Temos muitos problemas aqui no bairro para resolver. Problemas de água é o primeiro ponto. Segundo ponto é o lixo. É o lixo que está a tomar conta do bairro da Torre. (...) Mas afinal de contas somos pessoas, como qualquer pessoa, como ser humano, viemos do nosso país procurar vida melhor. E a vida melhor que nós encontramos é que agora vocês estão a ver. Eu sei mais ou menos a história do bairro da Torre e até então estamos sempre para pior, estamos cada vez pior. (...) é preciso muito a sua ajuda que aqui estão como seres humanos. Eu não desejo ninguém viver, nem um cão viver na situação que estamos vivendo...

Nós temos problema, e não é para brincadeira. Quando vieram partir as casas, fazer demolição, arrebentaram os os esgotos todos, partiram os esgotos todos. E nós não temos esgotos, não temos nada que se diz o saneamento, isso que é a maior preocupação, isso que traz as doenças. (...) Isso é problemas que temos que falar aí.

Quando chove entra água por todo lado (...) apaga a luz, não temos.

(Trechos transcritos de "Another Lisbon Story", Carbone, 2017)

Os moradores denunciam o modo precário como vivem no bairro da Torre e exigem a partir de demandas muito claras como habitação,



Figura 39: Moradora do bairro da Torre denuncia as condições sanitárias precárias que vive. Fonte: ArchDaily. <https://www.archdaily.com.br/br/796757/documentario-another-lisbon-story-narra-a-vida-em-uma-favela-de-lisboa>. Acesso em: 13 de setembro de 2021.



Figura 40: Moradora do bairro da Torre mostra as condições precárias da sua casa. Fonte: ArchDaily. <https://www.archdaily.com.br/br/796757/documentario-another-lisbon-story-narra-a-vida-em-uma-favela-de-lisboa>. Acesso em: 13 de setembro de 2021.

saneamento, água potável. Queriam melhores condições de vida e ajuda da Câmara Municipal de Loures. Aqui a Estratégia mais importante é o relato pessoal como forma de construção da imagem do Bairro. São peças que quando reunidas apresentam um olhar de dentro deste espaço Habitado.

Os habitantes foram todos realojados até o mês de julho de 2021 de acordo com Claudio Carbone em entrevista realizada no âmbito desta dissertação.

Carbone: O que você gostaria de ter aqui?

Criança: Campo de futebol!

Carbone: O que mais?

Criança: Coisas para a gente brincar... (Fig. 41)

(Trecho transcrito de "Another Lisbon Story", Carbone 2017)





Figura 41: Balizas autoconstruídas para montar um campo de futebol. Fonte: VIMEO - <https://vimeo.com/215450857>, acesso em 26 de maio de 2021



Figura 42: Skatistas na área externa da Casa da Música. Fonte: Arquivo pessoal



1.3.3 *Skatistas* na Casa da Música

Dissertação de Mestrado, 2019, Fernanda Zotovici

1 Instrumento: Desenho de observação

1 Estratégia: Instrumento de tática

Eu acho que compreender e reinterpretar esses gestos do dia-a-dia faz a gente pensar sobre algumas condições que são impostas na sociedade, muitas vezes pela arquitetura mesmo. O que eu quero dizer é que esses exercícios propostos acabam por ressignificar padrões estabelecidos. As questões que são levantadas a partir deles podem gerar discussões sobre o direito à cidade, sobre a heterogeneidade dos espaços públicos e outras questões sociais e políticas. (Zotovici, 2021)²⁴

A arquiteta Fernanda Zotovici em seu trabalho de mestrado em Arte e Design para o Espaço Público, realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, realizou ações performativas na cidade do Porto com a intenção de “identificar, investigar e redescobrir gestos cotidianos dos habitantes da cidade”. Um destes atos performativos foi feito na área externa da Casa da Música, projeto arquitetônico de sala de concertos feito pelo escritório OMA (Rem Koolhaas).

Construída após um concurso realizado em 1999, pela organização *Porto 2001* e no âmbito da nomeação da cidade do Porto como Cidade Europeia da Cultura, a Casa da Música teve no projeto para a sua envolvente a construção de topografias e rampas, que associada à materialidade do piso construído criou um espaço muito particular e atraente para os praticantes de *skateboarding* que se deslocam para a praça da casa da Música com essa intenção (Fig. 42).

Os questionamentos iniciais de Zotovici foram: “Como transferir ou registrar um ato para uma imagem? Seria possível registrar a performatividade da prática dos *skaters*?” (Zotovici, 2020, p. 32). Para a intervenção performativa e representação da prática, Fernanda desenvolveu um método de mapeamento por desenho, refletida em metodologias de desenho contemporâneo com base em processos performativos. A partir da construção de uma moldura e utilizando uma folha de acrílico como um visor (Fig. 43), a arquiteta conseguiu desenhar e mapear o percurso dos *skatistas* no espaço.

Assim, cada *skatista* é representado por uma cor e os rastros das suas manobras ficam registrados em numa tela transparente (Fig. 44-46). No fim, Zotovici obtém um desenho performativo de como estas personagens habitam os arredores da Casa da Música (Figs. 47).

A arquiteta analisa os *skatistas* enquanto produtores e intérpretes do espaço, portanto, a atividade do skateboarding enquanto transformadora do espaço (Zotovici, 2020). Em suas conclusões, descreve o espaço em duas faces “composta pelo espaço *construído*²⁵ (praça da Casa da Música) e o espaço experienciado” (Zotovici, 2020, p. 31).

1.3.3.1 Estratégia | Instrumento de tática²⁶

...e aí pensei nesse desenho performativo, que eu era o pincel e eles eram os autores do desenho, era a ação deles que desenhava. (Zotovici, 2021)²⁷

A contribuição da investigação de Zotovici para a representação do Habitado é a exploração de outros suportes como Instrumento para representar as dinâmicas efêmeras de um lugar. O Instrumento de desenho de observação, que é muito utilizado por arquitetos, neste caso, tem o seu

25 Grifado pela autora.

26 Aqui denominado Instrumento de “tática” (Certeau, 1998) por ser identificado como a combinação de Instrumentos que resistem à utilização do Instrumento no formato puro (apenas o desenho de observação, apenas a fotografia, por exemplo) e que para esse caso de estudo, seriam rasos para a representação do habitado que a Zotovici desejava.

27 Entrevista completa em APÊNDICE.

olhar voltado para camadas invisíveis da Casa da Música. Para a tradução da sua inquietação sobre o ato performático dos *skaters* ao ocupar a Casa da Música, a arquiteta precisou romper com uma representação padrão da arquitetura e do espaço para inventar uma nova representação. Uma que mapeasse trajetos “invisíveis”, modos de habitar impermanentes (Fig. 47). A criatividade de Zotovici no processo de desenvolvimento desta Estratégia faz refletir sobre a necessidade de adaptar os Instrumentos de representação ao que se deseja representar.



Figura 43: Visor de desenho para Skatedrawing. Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Zotovici

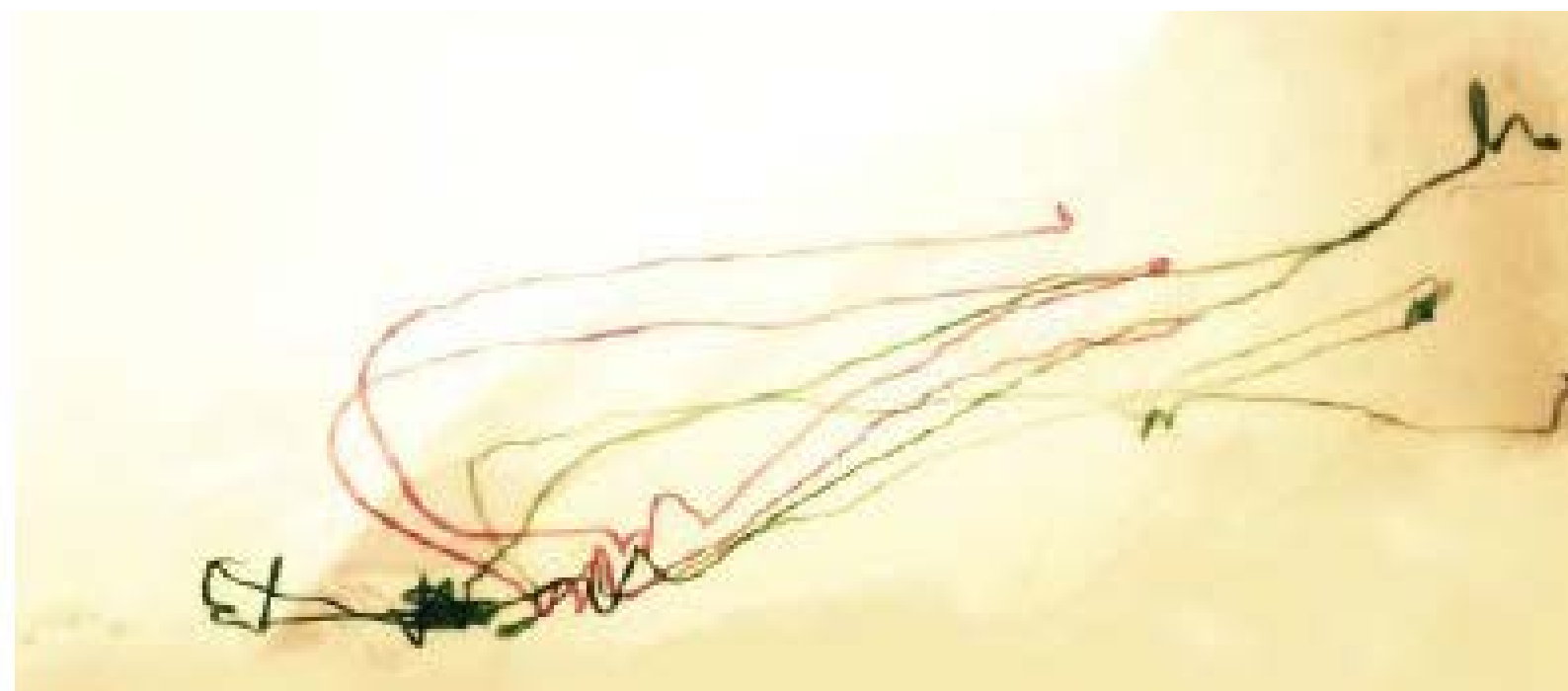
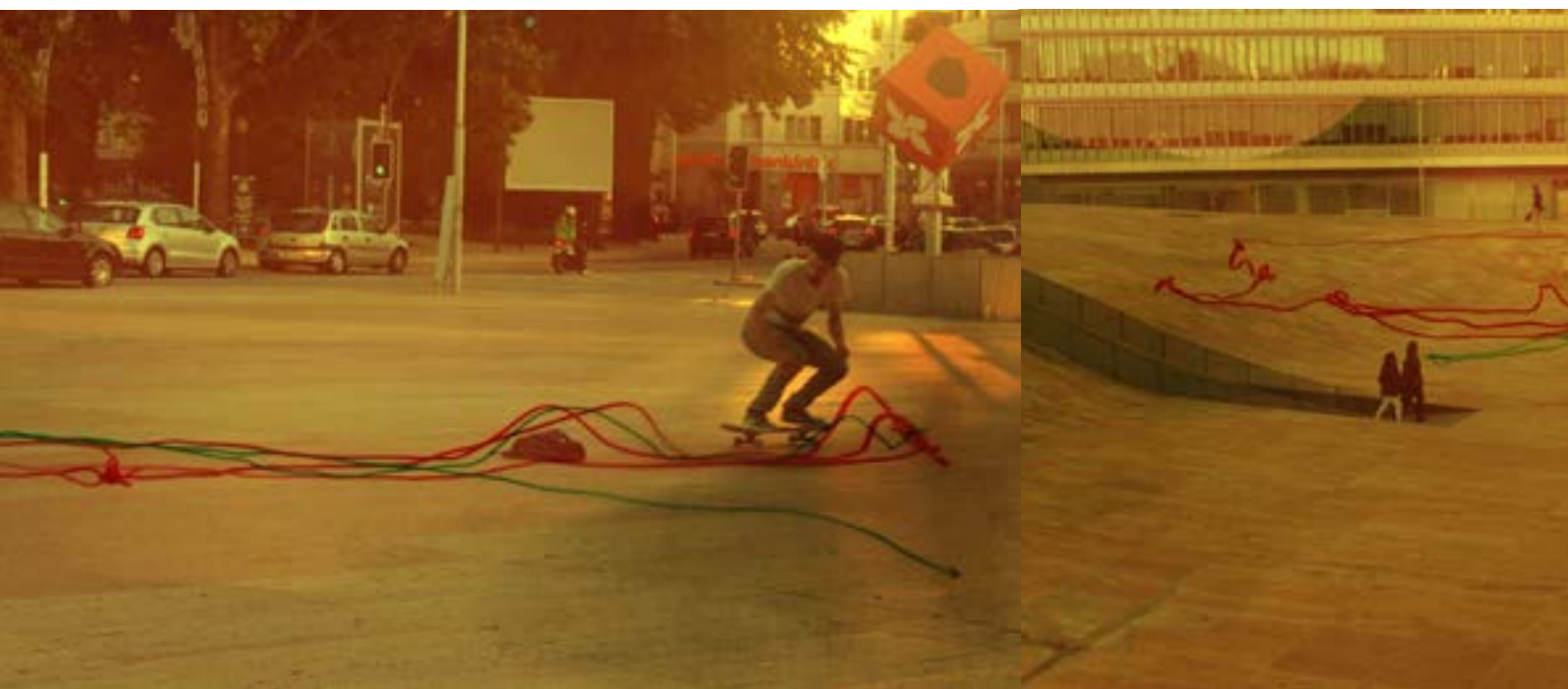
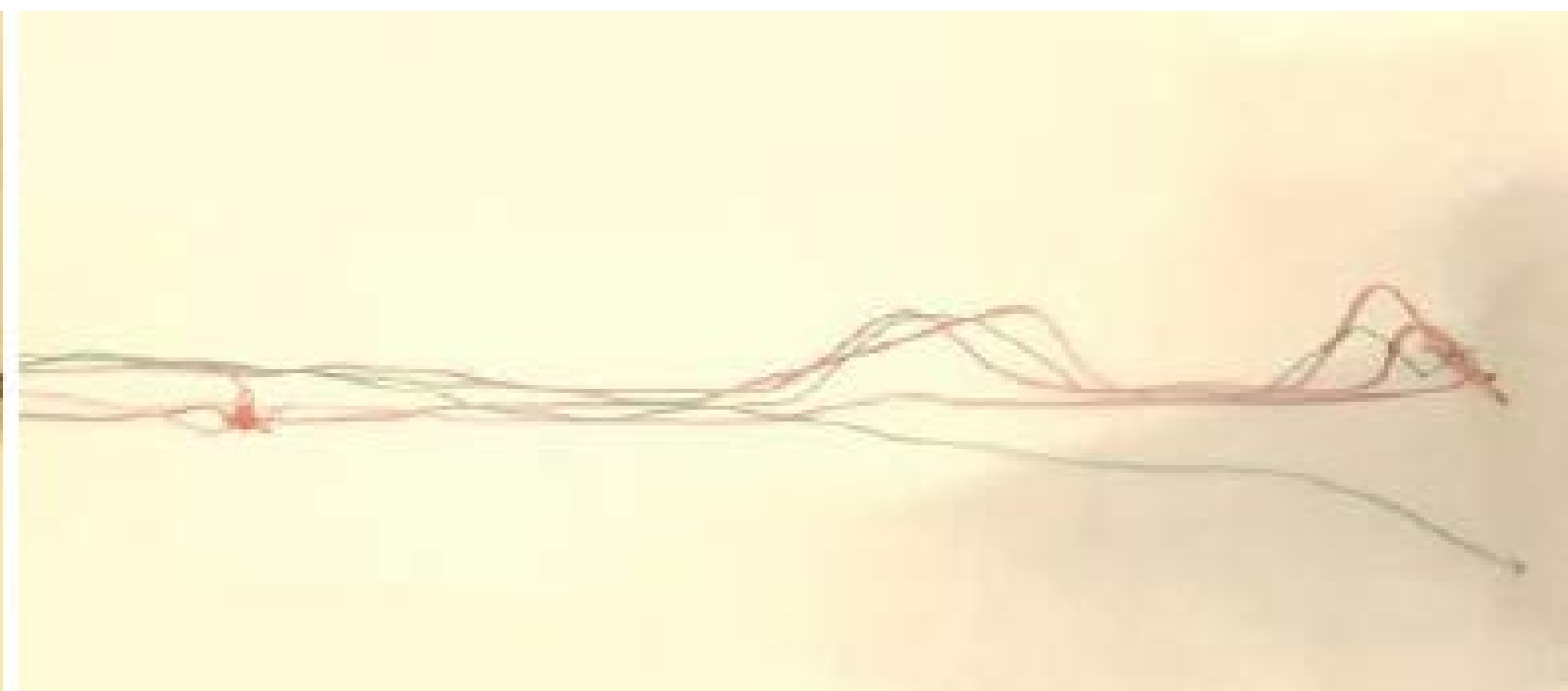


Figura 44: Desenhos do local sobrepostos à fotografia. Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Zotovici

Figura 45: Desenhos do local sobrepostos à fotografia. Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Zotovici

Figura 46: Desenhos do local sobrepostos à fotografia. Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Zotovici

Figura 47: Desenhos produzidos através do visor. Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Zotovici



1.3.4 *Iconoclasistas – Manual de mapeo colectivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*

Livro/Manual, 2013, Julia Risler e Pablo Ares

1 Instrumento: Representação técnica;
3 Estratégias: Análise em grupo; Glossário de imagens;
Instrumento de tática

O *Iconoclasistas* é um coletivo composto por Julia Risler e Pablo Ares que trabalham com comunicação visual e produções gráficas (cartazes, publicações e cartografias), e também intervenções urbanas desde 2006. Risler é investigadora social especializada em comunicação comunitária, e como trabalho no *Iconoclasistas* vem elaborando investigações territoriais e colaborativas. Ares é artista gráfico, trabalha com cartografias críticas desde 2001 e para o *Iconoclasistas* colabora com a criação de suportes visuais que facilitem as pesquisas participativas com espaços ativistas. Desde o ano de 2008, o trabalho de Risler e Ares tem se realizado em ateliês para desenvolvimento de “Mapeamentos Coletivos” no mundo todo, onde reúnem pessoas, coletivos sociais e colaboradores que estão ativamente envolvidos com o espaço de estudo para discutir e mapear as questões “invisíveis” do lugar escolhido. As questões são acessadas a partir do encontro e conversa com essas pessoas que melhor conhecem o lugar de estudo.

...esses tipos de ferramentas vêm ganhando espaço, mostrando sua força tanto nas abordagens territoriais organizadas por instituições educacionais, culturais e políticas, quanto nas administradas por bairros, bairros e espaços coletivos. (*Iconoclasistas - Nosotres*, 2021)

QUEREMOS

- Equipamiento cultural
- Equipamiento deportivo
- Formación profesional
- Servicios médicos
- Vivienda social
- Wides transporte público

REQUERIMOS

- Exposición inmobiliaria
- Apuntamientos turísticos
- Consumo para turistas
- Contaminación
- Desocupación progresiva



Figura 48: Mapa produzido em ateliê colaborativo sobre a implementação do plano de elevadores em Barcelona, *Iconoclastas*, 2009.
Fonte: <https://iconoclastas.net/portfolio-item/turistificacion-de-la-barceloneta/>. Acesso: 07 de junho de 2021.

Em 2013, Risler e Ares desenvolveram o “*Manual de mapeo colectivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*”²⁸, onde apresentam diretrizes para a criação de mapas, de modo a unificar e sistematizar a linguagem utilizada no “Mapeamento Coletivo”. A intenção desse Manual é que possibilite a auto-organização de “workshops, exercícios, mesas e intervenções de cartografia coletiva e desenvolvimento de processos de investigação colaborativa nos territórios”. O Manual é disponibilizado gratuitamente para *download* no *website* dos *Iconoclasistas*, assim como todo o material gráfico pode ser reproduzido e utilizado para fins de pesquisa e estudo (*Iconoclasistas - Nosotres*, 2021).

Até o momento da realização desta dissertação, as práticas e objetivos dos *Iconoclasistas* se desdobram em:

- “a) Oficinas de formação e experimentação em ferramentas gráficas de pesquisa colaborativa e territorial.
- b) Oficinas de mapeamento e pesquisa colaborativa em territórios, sistematização e desenho de recursos gráficos para fins comunicacionais ou educacionais (Fig. 48 e 49).
- c) Palestras introdutórias sobre esta abordagem, aprofundando experiências concretas e problematizando a potencialidade e limitação dessas ferramentas, métodos e recursos.
- d) Elaboração de diagramas situacionais para oficinas de reflexão coletiva com base em temas ou objetivos específicos (temporalidades, corporeidade, territórios)
- e) Acompanhamento e capacitação em processos de conexão e pesquisa colaborativa e territorial” (*Iconoclasistas - Nosotres*, 2021).

1.3.4.1 Análise em grupo

Para o trabalho nos ateliês de “Mapeamento Coletivo”, algumas dinâmicas de aproximação aos participantes do ateliê e exercícios de experimentação gráfica para investigação territorial coletiva são

28 “*Manual de mapeo colectivo*”, disponível digitalmente em <https://iconoclasistas.net/4322-2/>. Acesso em 09 de setembro de 2021

Figura 49: Ateliê de mapeamento colaborativo. *Iconoclasistas*. Fonte: <https://iconoclasistas.net/talleres-en-espacios-de-pedagogias-populares/>. Acesso em 10 de setembro de 2021.

Figura 50: Fotografia de mapeamento territorial realizado em ateliê, *Iconoclasistas*. Fonte: <https://iconoclasistas.net/investigacion-territorial/>. Acesso em 10 de setembro de 2021.

desenvolvidos por Risler e Ares. Estas dinâmicas têm o objetivo de instigar o pensamento crítico na construção dos mapas e também, após colocadas em prática, de dar autossuficiência para a aplicação das mesmas no desenvolvimento de outros ateliês de mapeamento coletivo.

As dinâmicas desenvolvidas são: a) Mapeamento territorial; b) Máquinas pensantes; c) Painel metodológico; d) Temporalidades; e) Corporalidades; f) Diagramas de situação; g) Territórios e redes; e h) Práticas situadas.

a) O “mapeamento territorial” consiste na construção de mapas através do uso de iconografias por participantes ativos no território de estudo, e que possam colaborar com um diagnóstico crítico sobre a experiência cotidiana do lugar. No processo de construção há também espaço para troca entre vizinhos, ativistas e profissionais de diferentes disciplinas (Fig. 50).

b) “Máquinas pensantes” são dispositivos gráficos e visuais produzidos a partir de diagramas de trabalho coletivo para desfazer discursos de senso comum. Estes dispositivos são elaborados para sistematizar conhecimentos a princípio desconectados, mas que colaboram e se complementam entre si.

c) “Painel metodológico” é um painel gráfico para cruzamento entre a proposta dos *Iconoclasistas* e as preocupações dos participantes nos ateliês. Este painel serve para o momento anterior ao da pesquisa colaborativa, de modo a sondar dúvidas, limitações, organizar informações disponíveis e cruzar com o território (Fig. 51).

d) “Temporalidades” é um exercício para resgate de ideias e práticas comunitárias que estejam na memória coletiva. É um modo de manter vivas práticas, memórias, histórias que tem pouco ou nenhum registro formal.

e) “Corporalidades” são mapeamentos através de corpos dissidentes atravessados por diferentes tipos de violência (machismo, racismo, classismo etc). A intenção é conectar experiências que poderiam ser interpretadas apenas como subjetivas (relativas a um corpo) a questões sociais mais amplas. São representações que rompem com uma representação de mapa normativa para encontrar questões invisíveis da experiência de um território (Fig. 52).

¿EL ACAPULCO CONVOKA AL PREMIO ARTISTICO?
¿E TIENE EL ACAPULCO QUE EMITE RELACIONES DE PERSONAS TIPOS?

Pulpo al ajillo
Garbanzos
Frijoles hervidos
Chifrito sin aguacate

(SE PAGA AL FINAL)

*MUSICA: 99.5 RADIO 2

ADRIANA
JAMIE BART

14 de Luis Llamas
Cuadro de MADES
y FIDLES
Reloj Alhacete



Impactan
tan los malestares.

CAPITALISMO HETEROMORFO

Proceso de
Colectivizar
la vida

Salir fuera
del malestar

decisiones que pudieran
revertir esos malestares.

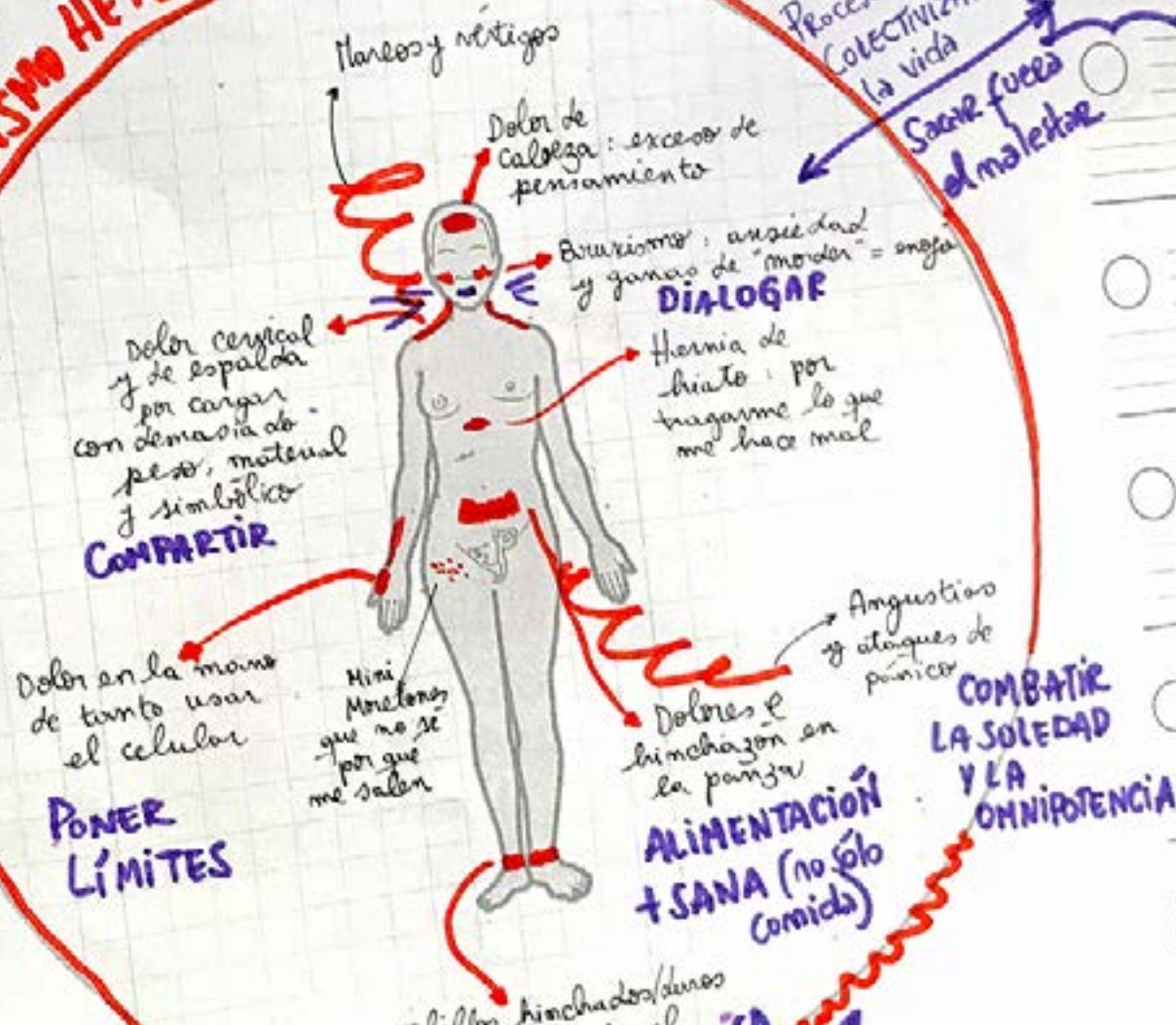


Figura 51: Painel metodológico realizado em ateliê, *Iconoclasistas*. Fonte: <https://iconoclasistas.net/formacion/>. Acesso em 10 de setembro de 2021.

Figura 52: Mapeamento de corporalidade, *Iconoclasistas*. Fonte: <https://iconoclasistas.net/cuerpas/>. Acesso em 10 de setembro de 2021.

f) “Diagramas de situação” são espaços de trabalho que pesquisam através de formas geométricas simples o tipo de posicionamento e abordagem que será feita a uma situação específica. É uma síntese gráfica do método de análise. Deste modo, os limites entre a subjetividade do pesquisador e a aproximação feita se tornam mais claros e objetivos para o entendimento do trabalho.

g) “Territórios e redes” são dispositivos gráficos que buscam mapear redes de apoio de uma comunidade, que sustentam condições para produção e reprodução de vida. Esses mapeamentos servem também para questionar sobre as políticas públicas de apoio, consequências da privatização deste apoio, entre outras questões. São questões dificilmente visualizadas num território físico, mas que o constroem.

h) “Práticas situadas” é uma oficina que busca analisar a cidade como texto semiótico. Através de caminhadas, buscam símbolos nas ruas e procuram perceber como são interpretados pelos participantes do grupo. Traduzem, semantizam, decodificam os signos que permeiam o espaço visual da rua. Tais práticas buscam ainda questionar sobre os estímulos artificiais e os discursos fechados que os símbolos trazem associados a eles, além de questionar como integrar textos mais difíceis de leitura ao desenho que são ricos em significados para o lugar. Buscam investigar como possibilitar uma construção de sentidos que vá além da visão.²⁹

1.3.4.2 Glossário de imagens

No *Manual de Mapeamento Coletivo*, um dos capítulos é dedicado especialmente ao desenvolvimento de uma “Iconografia para o mapeio” (Fig. 53 e 54). Esta iconografia tem o objetivo de unificar e sistematizar a linguagem dos mapas. Como estes mapas trazem grande complexidade de informações sobre o território estudado, a iconografia se torna essencial para a tradução dos “aspectos invisíveis” levantados durante a pesquisa realizada nos ateliês de “Mapeamento Coletivo”. Os pictogramas são

29 A descrição completa de todas as metodologias pode ser encontrada na página de web: <https://iconoclasistas.net/talleres/>. Acesso em 10 de setembro de 2021.



Figura 53: Pictogramas de autogestão comunitária/resistência/trabalho alternativo, março 2015, *Iconoclasistas*. Fonte: <https://iconoclasistas.net/pictogramas-en-plantillas/>. Acesso em 09 de setembro de 2021

Figura 54: Pictogramas de gentrificação/expulsão/fronteiras/imigração, março 2015, *Iconoclasistas*. Fonte: <https://iconoclasistas.net/pictogramas-en-plantillas/>. Acesso em 09 de setembro de 2021

ferramentas de tradução de questões complexas em imagens simples e metafóricas. Isto facilita a leitura pelas diferentes pessoas que participam nos ateliês.

Laseau (1980) diz que no início do desenvolvimento gráfico

o alto nível de abstração das informações tratadas não deve nos impedir de utilizar uma linguagem gráfica claramente definida. Tal linguagem registraria as informações exatamente no nível de abstração que possui e facilitaria a comunicação e a cooperação entre os designers³⁰ (Laseau, 1980, p. 51)

1.3.4.3 Instrumento de tática

A metodologia de mapeamento coletivo dos *Iconoclastas* é de grande contribuição para o estudo do espaço Habitado por apresentar diferentes modos de aproximação e sistematização de questões mais sensíveis do espaço, e diferentes ferramentas gráficas e visuais que auxiliam a tradução destas questões. Procedimentos que se mantêm críticos e com distanciamento científico sem sucumbir a uma idealização de objeto, objetivo, meio e conclusão. A forma como o mapeamento é concebida implica a revisão constante do próprio método e os seus efeitos sobre o objeto de estudo.

Assim como Kilomba (2019), Risler e Ares defendem a urgência de se contar outras histórias, e de maneira subversiva os mapas³¹ são utilizados para romper com uma narrativa dominante. Risler e Ares explicam:

...mapas que normalmente circulam são o resultado do olhar que o poder dominante recria sobre o território produzindo representações hegemônicas funcionais ao

³⁰ Tradução livre pela autora. No original: “The high level of abstraction of the information which is handled must not prevent us from using a clearly defined graphic language. Such a language would register the information exactly at the level of abstraction it has, and it would facilitate communication and cooperation among designers.”

³¹ Ferramentas historicamente utilizadas para dominação ideológica por estruturas dominantes para a apropriação utilitária do território (Risler & Ares, 2013)

desenvolvimento do modelo capitalista, decodificando o território racionalmente, classificando os recursos naturais e características da população, e identificando o tipo de produção mais eficaz para converter a força de trabalho e recursos em lucro. (Risler & Ares, 2013, p. 5)³²

Em outras palavras, mapas são representações naturalizadas como oficiais, não questionadas quanto ao seu discurso e ideologia, muito menos quanto a sua subjetividade. Esta linguagem é extensivamente reproduzida sem o devido questionamento crítico e acaba por silenciar grupos e pessoas que não se sentem representados por essas narrativas.

A utilização crítica de mapas e cartografias como representação gráfica pelos *Iconoclastas* se configura como um instrumento de *tática*. Assim como no caso de estudo *Skatistas na Casa da Música*, a denominação *tática* é dada pelo caráter subversivo do uso do Instrumento de uma representação técnica, neste caso a cartografia. O trabalho dos *Iconoclastas* caminha em direção à amplificação dos discursos e à disputa pelo uso das representações visuais dominantes. Questiona a validade destes discursos, pois inserem outras falas e visões de mundo que põem em dúvida não somente os valores hegemônicos como também um entendimento de que existe um discurso neutro e único sobre os espaços. Os trabalhos participativos evidenciam incoerências e ambiguidades sobre a realidade, que nunca será única (Fig. 55 e 56).

Os *Iconoclastas* também definem os mapas coletivos como um meio,

uma “estratégia a mais”, um “meio para” reflexão, socialização de conhecimentos e práticas, a promoção da participação coletiva, trabalhando com estranhos, trocando conhecimento, a disputa pelos espaços hegemônicos, o impulso à criação e imaginação, a problematização dos nós chave, visualização de resistências, sinalização de relações

32 Tradução livre pela autora. No original: “De esta manera, los mapas que habitualmente circulan son el resultado de la mirada que el poder dominante recrea sobre el territorio produciendo representaciones hegemónicas funcionales al desarrollo del modelo capitalista, decodificando el territorio de manera racional, clasificando los recursos naturales y las características poblacionales, e identificando el tipo de producción más efectiva para convertir la fuerza de trabajo y los recursos en ganancia.” (Risler & Ares, 2013, p. 5)

Figura 56: Mapa Gran Chaco Americano, junho 2021. Editado e elaborado a partir de uma oficina de mapeamento online da qual participaram mulheres indígenas da Bolívia, Paraguai e Argentina. Organizado pelo Grupo de Mulheres do Chaco Americano e energizado por *Iconoclasistas*, junho de 2021, *Iconoclasistas*. Fonte: <https://iconoclasistas.net/portfolio-item/gran-chaco-americano-2021/>. Acesso em: 10 de setembro de 2021

de poder, entre muitas outras. (Risler & Ares, 2013, p. 7)³³

Por outro lado, reforçam a limitação que o desenho de mapas tem por representarem o momento exato em que foram feitos e não acompanharem as dinâmicas complexas que continuam a acontecer no espaço. Ou seja, o produto final é estático.

Produzimos verdades, formas de abordar a interpretação da realidade, partindo da memória, revelando algo esquecido, mostrando o que é invisível, e em um processo de construção de conhecimento movido pelo encontro com outras vozes. Movemo-nos entre a memória e o esquecimento, sem verdades únicas ou ao ar livre. Alguns, são equiparados à palavra, outros, passam diretamente pelo corpo sem mediação racional.³⁴ (*Iconoclasistas - Nosotres*, 2021)

33 Tradução livre da autora. No original: “una “estrategia más”, un “medio para” la reflexión, la socialización de saberes y prácticas, el impulso a la participación colectiva, el trabajo con personas desconocidas, el intercambio de saberes, la disputa de espacios hegemónicos, el impulso a la creación e imaginación, la problematización de nudos clave, la visualización de las resistencias, el señalamiento de las relaciones de poder, entre muchos otros.” (Risler & Ares, 2013, p. 7)

34 Tradução livre pela autora. No original: “Producimos verdades, formas de acercamiento a la interpretación de la realidad, a partir del recuerdo, desocultando algo olvidado, mostrando lo invisibilizado, y en un proceso de construcción de conocimiento impulsado en el encuentro con otras voces. Nos movemos entre la memoria y el olvido, sin verdades únicas ni a cielo abierto. Algunas, se igualan a la palabra, otras, pasan directamente por el cuerpo sin mediación racional.” Fonte: <https://iconoclasistas.net/talleres-en-espacios-de-arte-y-experimentacion/>. Acesso em 09 de setembro de 2021

Considerações sobre o estudo do espaço Habitado

Os métodos participativos de representação dos Espaços Habitados aprimoram a percepção e o olhar sobre o mundo que nos rodeia. No entanto, as reflexões oriundas destas representações devem ser constantemente revistas para abrir questionamentos e dúvidas sobre o próprio espaço Habitado e tudo o que este comunica acerca da Arquitetura e do Urbanismo. Jacobs (2011) [1961], comenta que:

Planejadores, arquitetos de desenho urbano e aqueles que os seguem em suas crenças não desprezam conscientemente a importância de conhecer o funcionamento das coisas. Ao contrário, esforçaram-se muito para aprender o que os santos e os sábios do urbanismo moderno ortodoxo disseram a respeito de como as cidades deveriam funcionar e o que deveria ser bom para o povo e os negócios dentro delas. Eles se afeeram a isso com tal devoção, que, quando uma realidade contraditória se interpõe, ameaçando destruir o aprendizado adquirido a duras penas, eles colocam a realidade de lado. (Jacobs, 2011 [1961], p. 6).

É compreensível a busca pelo desenvolvimento de teorias já consolidadas e a sua continuação, no entanto, é necessária uma reavaliação crítica das mesmas diante da realidade que se apresenta. Representar o espaço através de múltiplas óticas é uma boa forma de entrar em contato com outras realidades, que não somente a do arquiteto.

Em síntese, os casos de estudo apresentados abrem caminho para um olhar mais amplo sobre a representação e análise da arquitetura. Enfim, para interpretar o espaço através de outras perspectivas além do espaço aferido geometricamente. Aferir os espaços pelos modos de habitar com o auxílio de quem melhor conhece um lugar: os seus habitantes.

Abordagem etnográfica do espaço Habitado

Neste capítulo, a reflexão sobre os modos de representação do espaço Habitado aprofunda-se através da análise de casos de estudo que utilizam métodos etnográficos para a investigação deste espaço. O objetivo é identificar novas Estratégias e Instrumentos para descrição dos modos de habitar de um espaço arquitetônico e urbano que surgem da associação entre a Etnografia e a Arquitetura.

Para Creswell (2007, p. 68), a etnografia é um método de pesquisa originalmente desenvolvido por antropólogos para o estudo da cultura de um grupo geralmente grande, com pessoas que mantêm certo nível de interação ao longo do tempo. O processo do estudo etnográfico envolve extensas observações do grupo através de observação participante, que consiste na imersão do investigador no dia-a-dia dessas pessoas. Para o antropólogo Michael Angrosino (2007, p. 14), “a etnografia é a arte e a ciência de descrever um grupo humano: suas intenções, comportamentos interpessoais, produções materiais e crenças”¹; para a arquiteta Cristiane Rose Duarte “a Etnografia é a escrita do visível” (2010, p. 5).

No livro *Doing ethnographic and observational research*, Angrosino reflete sobre o que motivou a procura dos antropólogos por novos métodos, dando início aos estudos de abordagem etnográfica. Angrosino (2007) explica que:

A abordagem etnográfica para o estudo de grupos humanos começou com antropólogos no final do século 19 e início do século 20, que estavam convencidos de que as especulações

¹ Tradução livre da autora. No original: “ethnography is the art and science of describing a human group – its institutions, interpersonal behaviors, material productions, and beliefs.” (Angrosino, 2007, p. 14)

de poltrona dos primeiros filósofos sociais eram inadequadas para a compreensão da maneira como as pessoas reais realmente viviam. Eles chegaram à conclusão de que apenas no campo poderia um estudioso realmente encontrar as dinâmicas da experiência humana vivida. (2007, p. 1)²

Como método, Angrosino (2007, p. 15) apresenta sete afirmações sobre a etnografia:

é baseado no campo (conduzido em ambientes onde as pessoas realmente vivem, e não em laboratórios onde o investigador controla os elementos dos comportamentos a serem observados ou medidos); personalizado (conduzido por pesquisadores que estão em contato cotidiano pessoalmente com as pessoas que estudam e que, portanto, são participantes e observadores da vida em estudo); multifatorial (realizada por meio da utilização de duas ou mais técnicas de coleta de dados - que podem ser qualitativas ou quantitativas - para triangular uma conclusão, que se pode dizer que foi fortalecida pelas múltiplas formas como foi alcançada; precisa de comprometimento a longo prazo (ou seja, é conduzido por pesquisadores que pretendem interagir com as pessoas que estão estudando por um longo período de tempo - embora o período de tempo exato possa variar de várias semanas a um ano ou mais); é indutivo (conduzido de forma a usar o acúmulo de descrições detalhadas para construir padrões gerais ou teorias explicativas, em vez de ser estruturado para testar hipóteses derivadas de teorias ou modelos existentes); dialógico (conduzido por pesquisadores que possam ter suas interpretações e conclusões comentadas pelo grupo estudado enquanto fazem essas interpretações); e holístico (conduzido de modo a produzir o retrato mais completo possível do grupo em análise)³.

2 Tradução livre pela autora. No original: “The ethnographic approach to the study of human groups began with anthropologists in the late 19th and early 20th centuries who were convinced that the armchair speculations of earlier social philosophers were inadequate for understanding the way real people actually lived. They came to the conclusion that only in the field could a scholar truly encounter the dynamics of the lived human experience.” (Angrosino, 2007, p. 1)

3 Tradução livre pela autora. No original: “It is field-based (conducted in the settings in which real people actually live, rather than in laboratories where the researcher controls the elements of the behaviors to be observed or measured); It is personalized (conducted by researchers who are in day-to-day, face-to-face contact with the people they are studying and who are thus both participants in and observers of the lives under study); It is multifactorial (conducted through the use of two or more data collection techniques – which may be qualitative or quantitative in nature

Torna-se importante ressaltar que o método etnográfico apesar de ter sido desenvolvido majoritariamente dentro do campo da Antropologia, atualmente é utilizado por diversas disciplinas que o adaptaram e produziram contribuições de grande relevância para campos da educação, negócios, saúde, e comunicações de massa. Estas adaptações são compostas por uma gama de orientações teóricas, a saber: *structure-functionalism, symbolic interactionism, feminism, Marxism, ethnomethodology, critical theory, cultural studies* e *postmodernism* (Angrosino, 2007, p. 3).

Nesta reflexão sobre o estudo da representação dos espaços Habitados, a aproximação como método etnográfico é guiada pelo interesse no encontro entre o que é concreto e o que é “invisível”, i.e., entre a arquitetura, que está em constante processo de modificação a partir da apropriação das pessoas, e as histórias que constroem as práticas observadas nestes espaços. Histórias estas que passam despercebidas ao observador externo (não participante) e que estão diretamente relacionadas com a vivência cotidiana do espaço em estudo.

A aproximação ao método etnográfico aqui se dá através do desenho. O desenho que é uma ferramenta familiar ao arquiteto, que já utiliza como método de assimilação e aprendizado do espaço arquitetônico e urbano e, portanto, focado no espaço *construído*; mas que se utilizado também para análise do espaço Habitado e fundamentado no método etnográfico, pode trazer informações relevantes para a análise da arquitetura como

– in order to triangulate on a conclusion, which may be said to be strengthened by the multiple ways in which it was reached); It requires a long-term commitment (i.e. it is conducted by researchers who intend to interact with the people they are studying for an extended period of time – although the exact time frame may vary anywhere from several weeks to a year or more); It is inductive (conducted in such a way as to use an accumulation of descriptive detail to build toward general patterns or explanatory theories rather than structured to test hypotheses derived from existing theories or models); It is dialogic (conducted by researchers whose conclusions and interpretations can be commented upon by those under study even as they are being formed); It is holistic (conducted so as to yield the fullest possible portrait of the group under study).” (Angrosino, 2007, p. 15)

um todo.

A antropóloga e escultora Inês Gomes (2016) traz uma reflexão importante acerca do que define um desenho como etnográfico e argumenta que

O desenho não é inerentemente etnográfico; nem é inerentemente analítico, arquitetônico, escultórico, etc. O desenho faz-se, torna-se, constrói-se, a partir dos paradigmas, dos modos de ver o mundo do seu autor. Se antes desenhara com as preocupações inerentes a um aluno de artes, hoje o meu desenho embebe-se no meu comprometimento de ver, interpretar e entender o mundo a partir da disciplina antropológica. (2016, p. 85)

Assim, Gomes ressalta a importância do direcionamento de um olhar para o que de fato se deseja ver e representar através do desenho. E quando direcionamos o olhar para o espaço Habitado, algumas perguntas que surgem são: Quem são os habitantes do lugar? Como é o seu espaço Habitado? Que histórias têm para contribuir para o estudo do espaço Habitado em questão? Perguntas que nos três casos de estudo apresentados a seguir são respondidas através do desenho etnográfico.

Foram definidas três premissas para a escolha dos casos de estudo apresentados neste Capítulo: a) o método utilizado por cada caso, *i.e.*, o desenho associado ao método etnográfico como um dos seus métodos de análise do espaço Habitado⁴; b) a bibliografia que os fundamenta, comprometida com o entrelaçamento entre a arquitetura e a antropologia para o estudo dos espaços habitados; c) as **Estratégias** desenvolvidas/**Instrumentos** utilizados para o desenvolvimento de cada estudo, que devem auxiliar na recolha, tradução e transmissão das narrativas dos

4 Os habitantes desses espaços dão o tom do tipo de dinâmica que ocorre neles, por serem os que habitam cotidianamente e melhor conhecem esses lugares. Quando os percebemos como personagens ativos dos espaços, os modos de estar passam a ter a devida relevância para a interpretação e representação do espaço arquitetônico e urbano. Tomar nota sobre o uso, a postura de como estão no lugar e principalmente suas ações como: andar (onde andam?), sentar (como, onde, de que modo sentam?), estar (por que ficam? por que naquele lugar especificamente?), dormir, reunir, beijar, abraçar, conversar etc. Resumidamente, o diálogo que se cria entre pessoas e o espaço construído no cotidiano.

habitantes do espaço estudado, de modo a construir uma representação do espaço Habitado que seja mais colaborativa, comprometida com o diálogo e com a revisão do olhar do desenhador através dessa participação (ver Fig. 57).

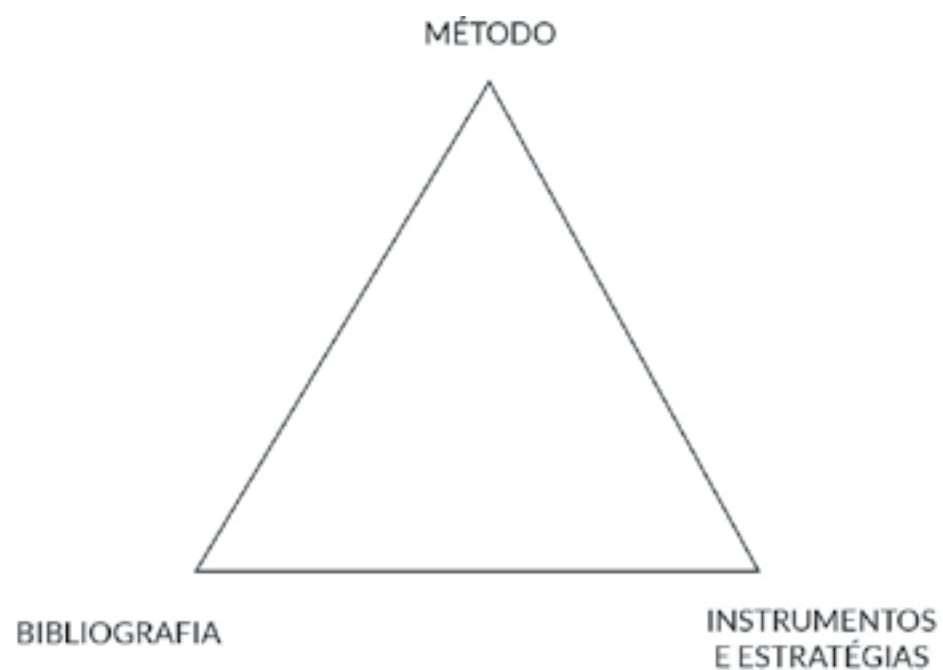


Figura 57: Premissa que estruturam o capítulo 2. Produzido pela autora.



Figura 58: Desenho de Anna Likhman. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 62



2.1 “Desenho etnográfico: um curso breve duas vezes” (2018) – Philip Cabau, Sónia Vespeira de Almeida e José Mapril

1 Estratégia: Caderno de desenhos;

O desenho, enquanto instrumento de produção etnográfica, ocupou um território instável e descontínuo nas metodologias antropológicas. Para certos autores, em certos períodos, o desenho foi central na problematização das realidades sócio-culturais estudadas, dando a ver e *desocultando* o que não estava visível. Para outros, o desenho foi simplesmente ignorado. (Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 16. Grifado pela autora)

O primeiro caso de estudo é o material de desenho etnográfico e suas respectivas reflexões desenvolvidas no livro *Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes* publicado no ano de 2018. Esse material (Fig. 58) foi produzido em dois *workshops* por um grupo de onze estudantes de diferentes cursos, coordenados por uma equipe composta por cinco professores.

A equipe principal responsável pela organização e desenvolvimento dos *workshops* e posteriormente pelo livro em questão era formada pelos Professores do Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade NOVA de Lisboa, nomeadamente Sónia Vespeira de Almeida (com experiência no campo da Antropologia da Arte) e José Mapril (com experiência prática no trabalho de terreno em contexto urbano). Os Professores Almeida e Mapril convidaram o Professor Philip Cabau, docente da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, para a colaboração através do seu conhecimento prático e teórico do ensino do desenho. Esta equipe também contou, posteriormente, com a colaboração das Antropólogas Rita Ávila Cachado (com experiência prática no trabalho de terreno em contexto urbano) e Inês Belo Gomes (até o momento de publicação do livro com Mestrado em Artes Plásticas) para a realização do *Workshop de Desenho Etnográfico* no contexto da Escola de Verão da FCSH.

Os dois *Workshops de Desenho Etnográfico* foram realizados nos anos de 2016 e 2017 foram escolhidos para serem realizados no Bairro do Rego localizado na freguesia das Avenidas Novas em Lisboa por três razões fundamentais: “proximidade geográfica da FCSH, situada na Avenida de Berna, em Lisboa”; “especificidade urbana do bairro” e; “**existência do Mercado do Bairro de Santos**”. (Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 17)

O Bairro do Rego apresentava as seguintes especificidades que a equipe definiu como delimitadoras de um *complexo lugar na cidade* (Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 17):

a) é zona periférica que se situa para além da via-férrea de cintura (Baptista, 1987 apud Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 18)⁵ e nas imediações do Hospital Curry Cabral; b) delimitado geograficamente a norte pela Avenida das Forças Armadas e a oeste pela Avenida dos Combatentes; b) teve seu território ocupado por indústrias logo após a finalização de sua construção, atraindo a população operária para a sua ocupação; c) essa população tinha origem rural, majoritariamente de origens de Viseu, Santarém, Abrantes e Serra da Estrela; d) teve seu isolamento e necessidade de autonomia perante o resto da cidade em razão da “construção do Hospital de Santa Maria (em 1953), da Cidade Universitária, da Avenida das Forças Armadas, e mais tarde, já nos anos 70, da Avenida dos Combatentes.

(Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 18).

Em aspectos urbanos, o Bairro passou por algumas transformações após a criação de uma nova centralidade para Lisboa, no fim do século XX, com a “construção do Palácio da Bolsa, do Hotel Metropolitan e do Edifício Gemini (Baptista, 1987)” e, também, posteriormente no ano 2000, quando através do Programa Especial de Realojamento, algumas famílias foram realojadas para a área. No ano de 2018, a equipe definiu a população do Bairro como sendo composta em sua maioria pela classe média.

Até o momento da publicação do livro *Desenho etnográfico: Um curso*

5 Baptista, L., 1978, *Crescimento Urbano e Migrações Internas: Contrastes e alterações sócio-espaciais, e redes de interconhecimento – O Bairro do Rego – Lisboa, 1900-1985*. Dissertação de mestrado em Sociologia Aprofundada e Realidade Portuguesa, Lisboa, NOVA FCSH.

breve duas vezes, sabe-se que o Departamento de Antropologia da FCSH ampliou a componente de Antropologia Visual em seu currículo acadêmico e deu maior enfoque à associação entre a Antropologia e as artes e a cultura material. No entanto, percebia-se a necessidade de disciplinas que proporcionassem o exercício e experimentação do desenho e, por isso, decidiram dar início ao trabalho de investigação do desenho como ferramenta metodológica, sendo o livro o material de compilação desta investigação.

O objetivo do trabalho era, a partir da investigação do desenho como ferramenta metodológica e descritiva “do mundo”, perceber de que modo acrescentaria à ferramenta metodológica de descrição da **escrita** que a etnografia já utilizava. Na busca de um tema para a investigação, a equipe decidiu procurar *alguma coisa que (os) falasse*. Após o estudo do Bairro do Rego e de suas dinâmicas, a equipe destacou alguns temas ou características que o desenho etnográfico poderia “falar” sobre esse lugar, foram esses:

a natureza encapsulada do bairro e as deficientes mobilidades de acesso à cidade em geral; (ii) o impacto e a visibilidade do programa de realojamento nas dinâmicas do bairro; (iii) os processos de gentrificação de algumas zonas e a construção de um condomínio de luxo; e (iv) finalmente, a deslocalização de algumas empresas e serviços e as consequências para as dinâmicas quotidianas do lugar (Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 19).

Em visita de campo ao Mercado do Bairro de Santos no ano de 2016, enquanto observavam o modo como aquele local estava (des)ocupado, a equipe constatou que algumas destas avaliações estavam corretas. A equipe destaca que após a utilização de câmeras fotográficas, despertou a atenção de lojistas, comerciantes e funcionários da Junta de Freguesia das Avenidas Novas, questionando-os sobre a possibilidade de ser uma equipe a trabalhar para uma grande superfície. Como registro de visita, observaram “os gestos, as interações, os movimentos dos corpos, o manuseamento de objetos” (Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 19), conversaram, tomaram nota e fotografaram.

Outra circunstância que ajudou a construir uma narrativa sobre o Bairro foi a realização da “Consulta Pública de Mercados Municipais de

Lisboa, 2016-2020”, no mês de setembro do ano de 2016. Esta consulta causou temor entre os comerciantes do Mercado do Bairro de Santos (que naquele momento se encontrava em situação precária, esvaziado) por trazer para a discussão pública medidas de reformulação para os mercados de Lisboa. De acordo com os comerciantes, os motivos para tal esvaziamento eram: “a saída da Bolsa desta zona da cidade (que) teria retirado importantes clientes ao mercado;(…) o envelhecimento da população do bairro e o seu reduzido poder de compra (...); e finalmente, o próprio processo de renovação do mercado (que) parece estar a contribuir para a sua decadência” (Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 20).

Para a investigação do desenho como metodologia de pesquisa, a equipe buscou resgatar trabalhos que utilizem o desenho em pesquisas etnográficas realizadas em contextos urbanos (como realizado no trabalho de Karina Kushnir (2012)), para investigar a relevância do desenho para o estudo etnográfico sobre a cidade e indagar “como esta emerge, em toda a sua complexidade, a partir do gesto” (Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 16). O desenho etnográfico para a equipe era o modo de investigar essas dinâmicas históricas e sociais “invisíveis” do Bairro.

Assim, o *Workshop em Desenho Etnográfico* foi concebido pela equipe principal no ano de 2016, como um ensaio para a utilização do desenho como método de pesquisa etnográfica. O primeiro *workshop* decorreu no mês de Setembro de 2016 e o segundo *workshop* no mês de Julho de 2017. Nesses *workshops*, os estudantes tinham origens acadêmicas variadas, o que tornava a relação deles com o desenho e a antropologia imprevisível. Após a visita ao Mercado do Bairro de Santos e o exercício individual do desenho etnográfico, foi pedido pela equipe que os estudantes voltassem os seus registros para “identificar e selecionar problemáticas antropológicas”. Posteriormente, estas problemáticas foram reunidas num único painel. A partir disso, foram delimitados os centros de interesse do grupo nomeadamente: “Fluxos, mobilidades, escalas, mercadorias, consumos, espaço, trabalho, corpo, performance, gesto técnico, criatividade, margens e normatividades” (Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 21). De acordo com a equipe, o desenho permitiu “pensar sobre mercados, economia política e contextos urbanos bem como estas dinâmicas contextuais ajudam a dar sentido aos próprios gestos dos

actores”. (Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, pp. 21, 22).

Após os ensaios do *Workshop de Desenho Etnográfico* terem sido colocados em prática, decidiu-se tornar pública as reflexões feitas acerca das práticas do desenho desenvolvida nesse contexto em formato de livro.

Se o conhecimento etnográfico implica não apenas intersubjectividade, mas também mutualidade, e, portanto, a produção de um conhecimento em conjunto com os nossos interlocutores, então podemos afirmar que o gesto - que é desenhado e que desenha - e a linha traçada - aquela que desenha e escreve (Ingold 2007:120) - são mediadores interpretativos já que permitem estabelecer o diálogo entre quem observa e quem é observado e assim produzir conhecimento. (Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 22).

A colaboração entre Almeida, Mapril e Cabau apresenta informações valiosas para esta dissertação sobre as potencialidades do desenho como ferramenta de exploração, descrição e assimilação de um espaço. Os autores do livro apresentam o desenho como uma ferramenta crítica capaz de auxiliar no processo de interpretação das coisas. Um processo de *sistematização da atenção descritiva sobre o “outro”* que é definidor do *procedimento etnográfico* porque *questiona a natureza da nossa relação com a alteridade e com as percepções que a sustentam*. (Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 35).

2.1.1 Estratégia; o caderno de Desenhos

No estudo coordenado por Almeida e Mapril destaca-se, aqui, a utilização do caderno como suporte para o desenho. Trata-se de uma ferramenta de trabalho já utilizada por muitos artistas e arquitetos desde o século XIII, sendo alguns exemplos o caderno de viagens do arquiteto Le Corbusier pela Europa, no início do século XX (Figs. 59-61), os cadernos de viagem de João Manuel Ramos (Figs. 62-64), e os cadernos de croquis de Álvaro Siza (Figs. 65 e 66).

Segundo a antropóloga Karina Kushnir o uso do caderno junto ao método etnográfico:

...simboliza a ponte entre o mundo do desenho e o da etnografia. O caderno está intimamente relacionado com seu portador, ambos (autor e objeto) imersos numa viagem



Figura 59: Caderno de viagem de esboços de Corbusier, 1902-1911. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/904432/desenhando-na-estrada-a-historia-das-viagens-do-jovem-le-corbusier-pela-europa>. Acesso em 04 de setembro de 2021.

Figura 60: Caderno de viagem de esboços de Corbusier, 1902-1911. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/904432/desenhando-na-estrada-a-historia-das-viagens-do-jovem-le-corbusier-pela-europa>. Acesso em 04 de setembro de 2021.

Figura 61: Caderno de viagem de esboços de Corbusier, 1902-1911. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/904432/desenhando-na-estrada-a-historia-das-viagens-do-jovem-le-corbusier-pela-europa>. Acesso em 04 de setembro de 2021.

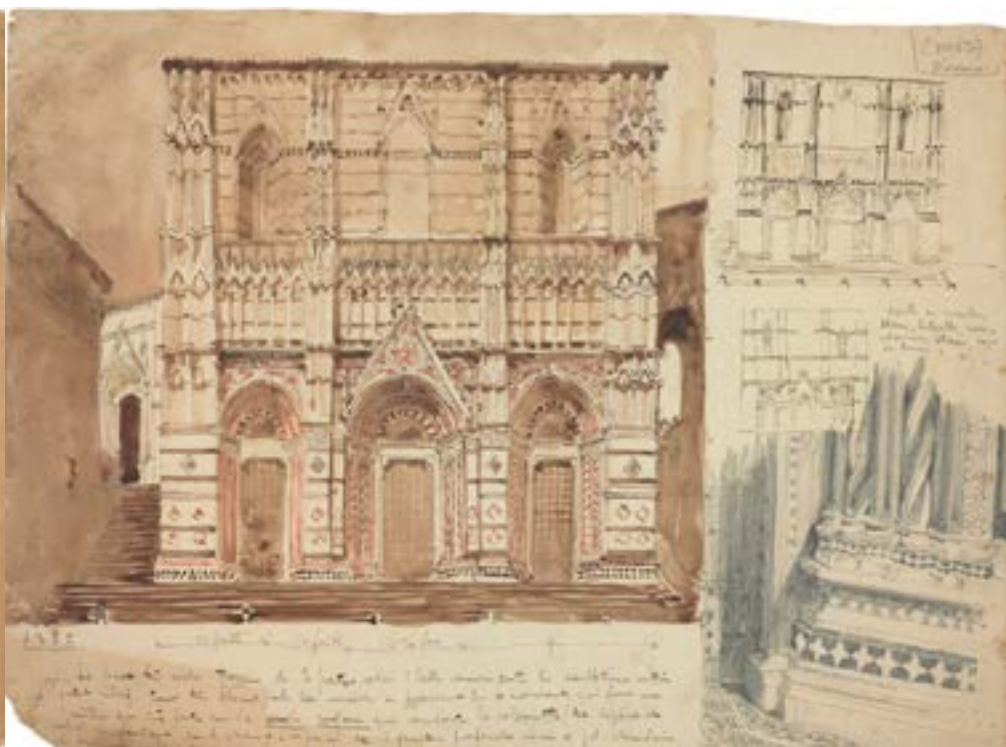






Figura 65: Esquisso em Macchu Picchu, Siza, 1995. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-38387/exposicao-alturas-de-macchu-picchu-martin-chambi-alvaro-siza-at-work>. Acesso em 04 de setembro de 2021.

Figura 66: Siza em Macchu Picchu, 1995. Foto: Andreia Soutinho. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-38387/exposicao-alturas-de-macchu-picchu-martin-chambi-alvaro-siza-at-work>. Acesso em 04 de setembro de 2021.



em busca da observação e da vivência em um cotidiano estrangeiro. (Kushnir, 2016, p. 8)

A bibliografia utilizada no livro de Almeida, Mapril e Cabau resgata exemplos como o caderno de Villard de Honnecourt, o primeiro com registro na história. Este caderno apresentava esboços de um fiscal de obra da Igreja Católica, e através uma observação atenta e intencional, os seus desenhos tinham o propósito de fazer a comunicação entre o projeto e a construção e vice-versa (Cabau, Almeida, & Mapril, 2018, p. 37).

A partir de uma análise dos cadernos de desenhos produzidos nos *Workshops de Desenho Etnográfico* observa-se, por exemplo, a abordagem de cada estudante ao espaço do Mercado do Bairro de Santos, o modo como utilizaram o “Caderno de desenhos” e encadearam as ideias e pensamentos no encontro com o Mercado. Alguns desenhos demonstram interesse no modo de ocupação do Mercado e, em alguns casos, com o espaço urbano do entorno. Acredita-se que a utilização do caderno facilita a aproximação às pessoas por ser uma superfície mais fácil de dobrar, apoiar, guardar e abrir dando continuidade ao desenho de modo mais encadeado, quase como a costura de uma “colcha de retalhos”.

Alguns desenhos de planta baixa, de perspectiva e de diagramas como o de Maria Cecília explicam como as bancadas são utilizadas pelos atendentes do Mercado. Como chegam os peixes até as bancadas e como é realizada a sua limpeza dos peixes. Também apresenta a partir de uma perspectiva geral, como os atendentes se organizam atrás das bancadas. (Figs. 67-69)

O estudante Múcio de Oliveira faz a representação dos atendentes do Mercado e as ferramentas de trabalho que utilizam, e associa esse desenho ao desenho de implantação do Mercado. O desenho de planta baixa do Mercado auxilia na sua descrição e análise do espaço do Mercado (Figs. 70-72).

Maria Teresa foca o olhar nas sinalética urbana, como indicador de significado social no espaço público. Também faz uma breve análise urbana, através de plantas, perspectivas e mapas (Figs. 73 e 74).

O antropólogo Milton Júlio de Carvalho foca em uma análise comparativa entre dois mercados para entender como esses ambientes vêm

se transformando. Aqui se identifica a utilização do Instrumento da cartografia como uma linguagem associada ao desenho etnográfico que compõe o pensamento e a análise etnográfica sobre o espaço Habitado (Figs. 75 e 76).

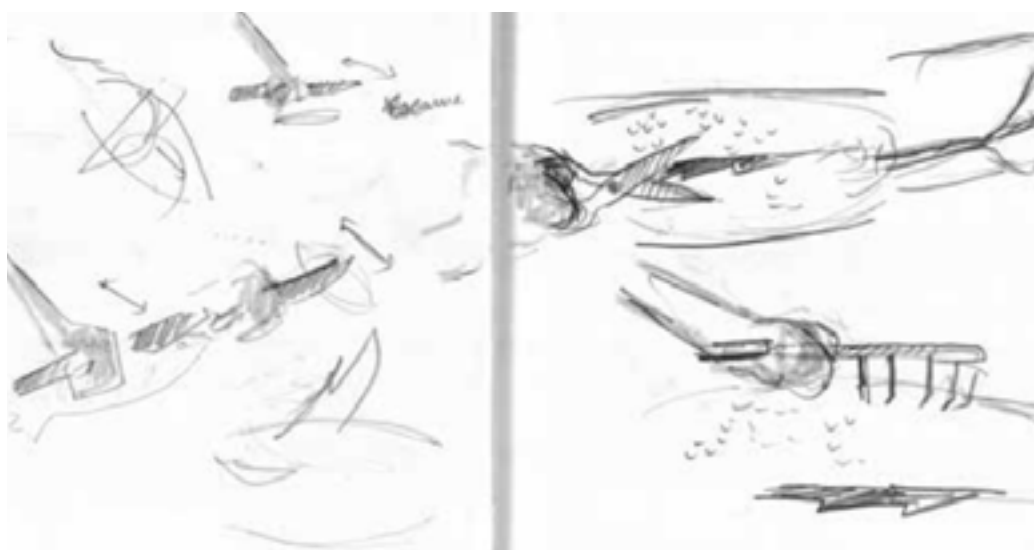


Figura 67: Desenho de Maria Cecília Silveira de Faria Gomes. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 64

Figura 68: Desenho de Maria Cecília Silveira de Faria Gomes. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 64

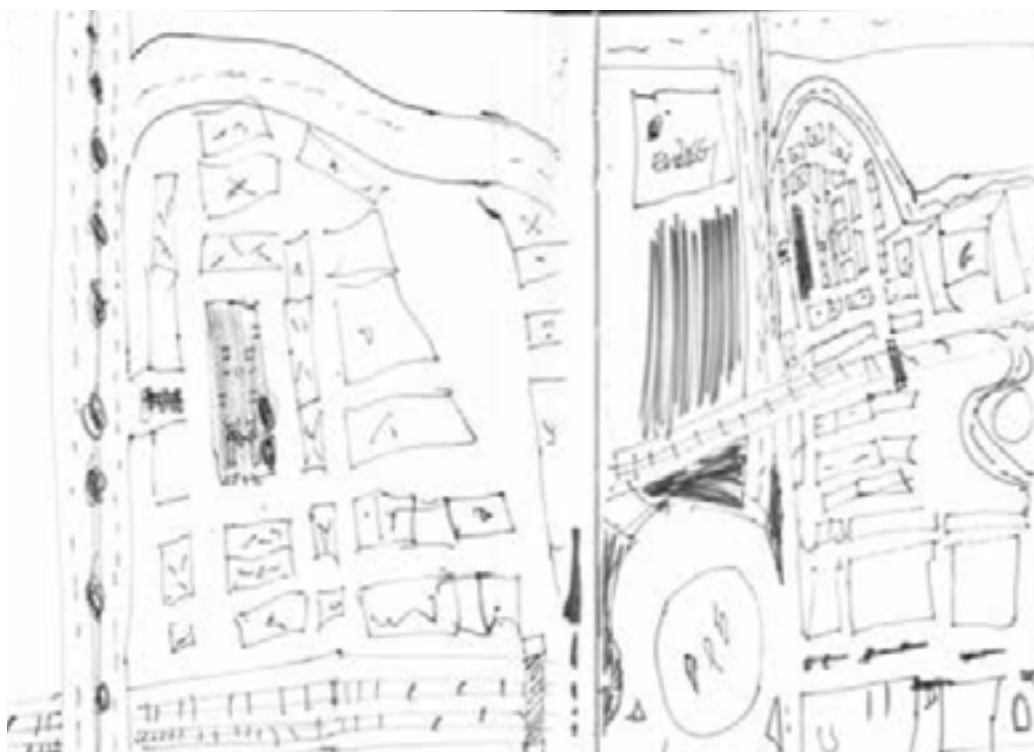


Figura 70: Desenho de Múcio José Sá de Oliveira. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 67

Figura 71: Desenho de Múcio José Sá de Oliveira. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 67

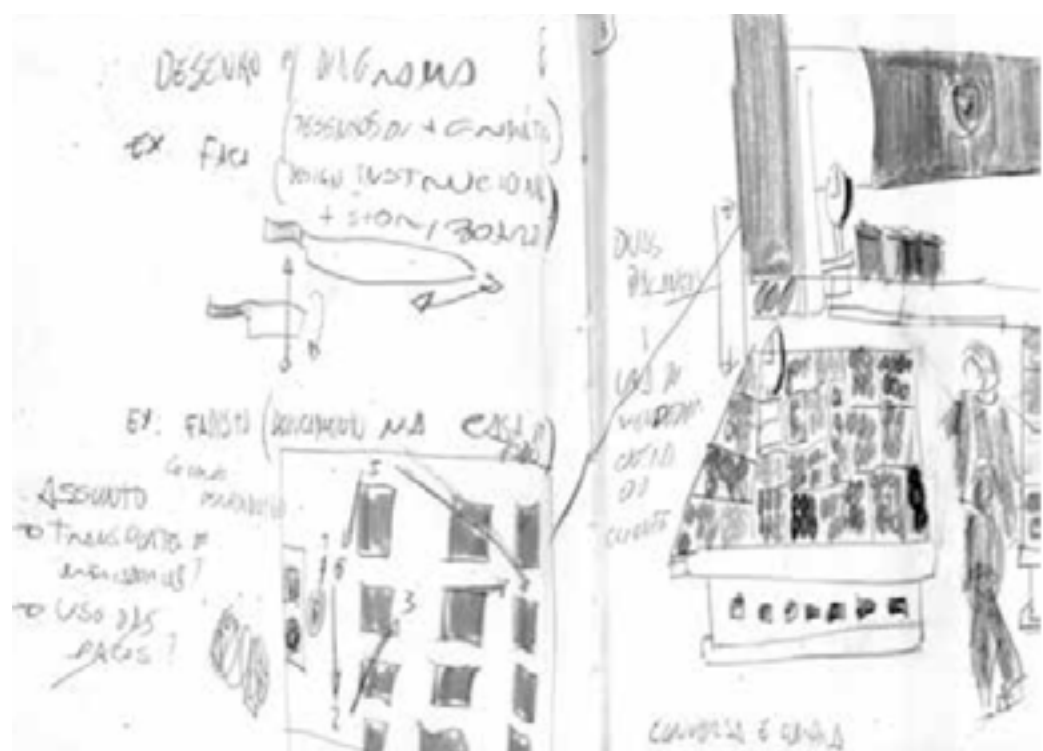


Figura 72: Desenho de Múcio José Sá de Oliveira. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 67

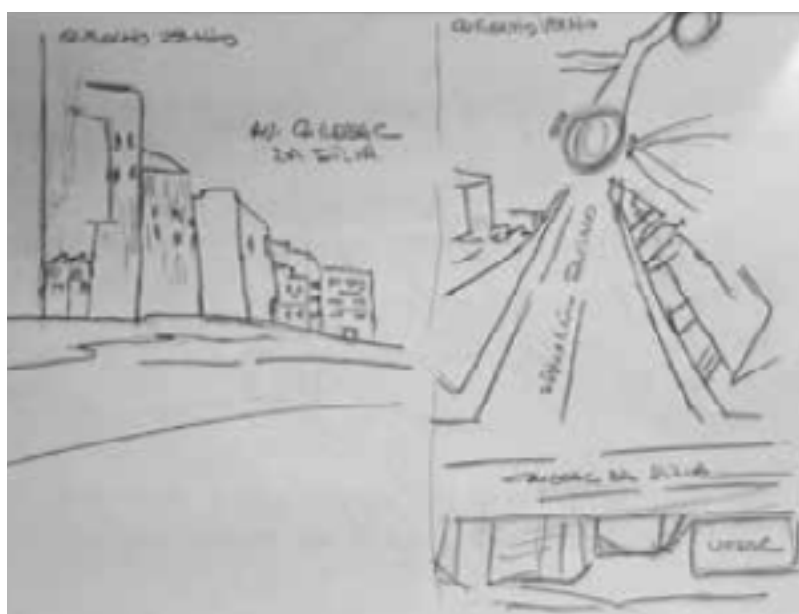
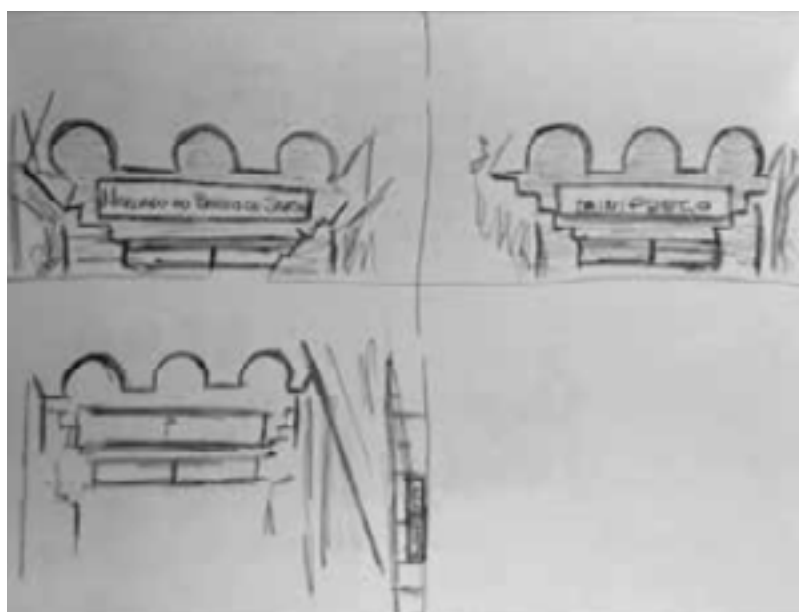


Figura 73: Desenho de Maria Teresa Negrão Ogando dos Santos. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 74

Figura 74: Desenho de Maria Teresa Negrão Ogando dos Santos. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 74

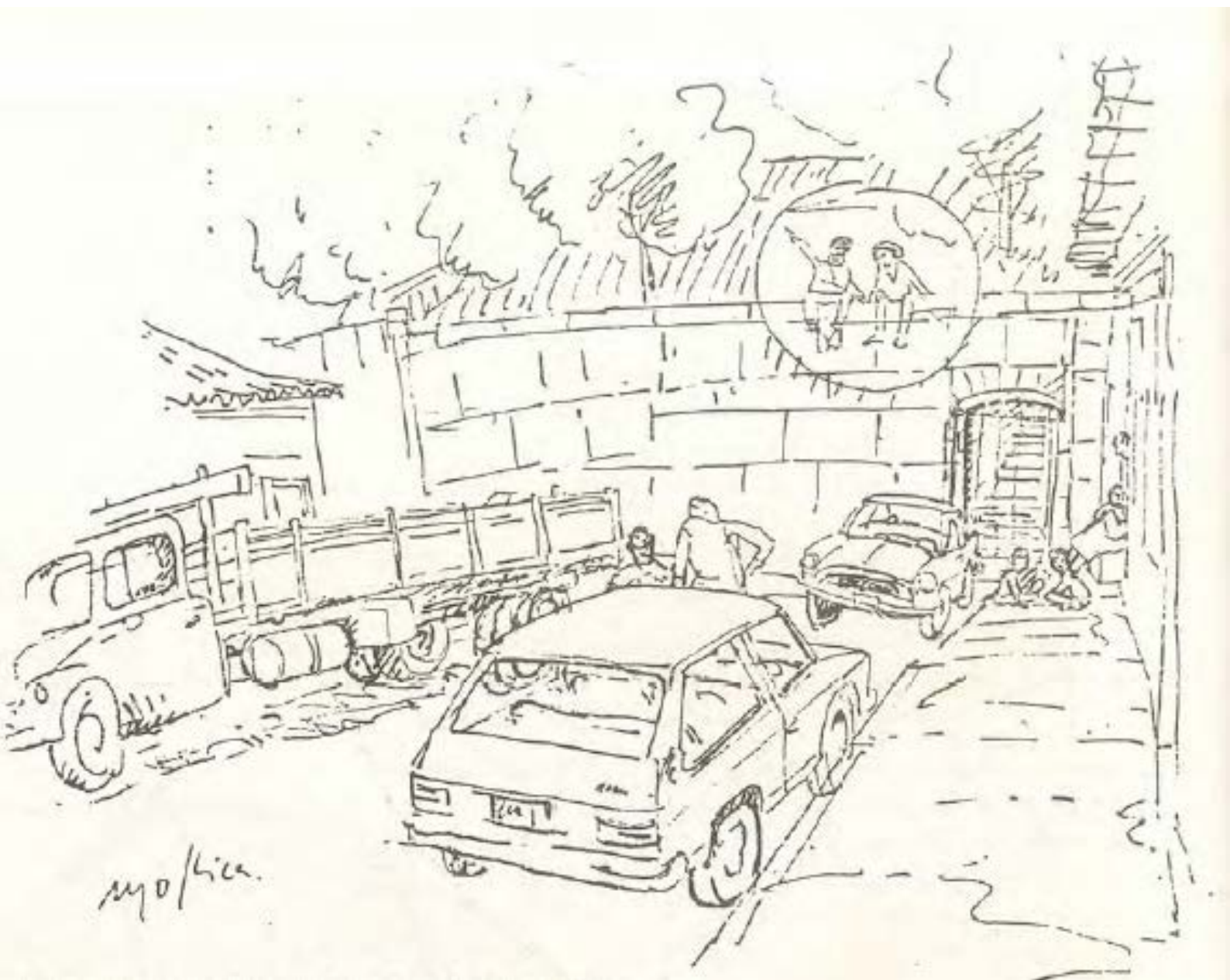


Figura 77: Desenho de observação dos jogos e conversas da Rua Emília Guimarães. Orlando Mollica. Fonte: Vogel & Santos, 1981, p. 56.

2.2 Quando a rua vira casa: A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro (1981) – Arno Vogel e Carlos Nelson dos Santos

5 Estratégias: Representação técnica; Fotografia e desenho; Costurar territórios; Identificação e aproximação; Escrita como ferramenta.

Aqui se apresenta um exercício cuja simplicidade formal, cujo ar de estar dizendo afinal “o que todo mundo já sabe” só poderá surpreender a quem preferir o refúgio seguro das especulações intelectuais auto alimentadoras. Faz parte das mais sérias tradições científico-acadêmicas o dar a oportunidade à realidade de dizer sim ou não o que se pensa sobre ela. (Vogel & Santos, 1981, p. 7)

O livro *Quando a rua vira casa: A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro* (1981) é resultado de um estudo realizado no Bairro do Catumbi e no Bairro Selva de Pedra na cidade do Rio de Janeiro, por uma equipe de investigadores composta pelos antropólogos Arno Vogel (coordenador técnico da pesquisa) e Marco Antônio da Silva Mello, pelos arquitetos Orlando Mollica (autor dos desenhos da pesquisa) e Paulo Pavel, pela educadora Magali Alonso de Lima e pela socióloga Zilda Clarice Martins Nunes. O estudo foi realizado pelo Centro de Pesquisas Urbanas do IBAM, sob o patrocínio da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP) com recursos do Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FNDCT) e teve início no ano de 1979 com duração de oito meses, com término no mês de janeiro de 1980. Posteriormente, foi realizado um filme de mesmo nome com roteiro de Carlos Nelson F. Santos e Arno Vogel, e dirigido por Maria Tereza Porciúncula de Moraes. O filme tinha o objetivo de tornar mais acessível o material produzido no livro, abrindo discussão em outras esferas sobre as possibilidades e

formas de vida urbana.

Este estudo buscou analisar por metodologias etnográficas o Bairro do Catumbi e o da Selva de Pedra, localizados no Rio de Janeiro, para compreender os modos de apropriação das áreas de lazer de uso coletivo dos bairros. O Bairro planejado da Selva de Pedra era o “caso de controle” sobre o bairro de desenvolvimento “espontâneo” do Catumbi, e ótica através da qual o Bairro do Catumbi seria avaliado e contraposto. Os dois bairros eram bastante distintos e haviam sido avaliados por governos e técnicos de formas antagônicas com relação à qualidade dos seus espaços. A escolha destes bairros pela equipe de pesquisa foi intencional por pressupor que as respostas à pesquisa viriam através do contraste entre os modos de uso dos espaços de lazer e os valores qualitativos que lhes foram atribuídos. O objetivo era o de questionar se as avaliações realizadas sobre os espaços de lazer dos bairros de estudo, através de teorias urbanísticas já consolidadas até aquele momento, estavam a ser justas. O relatório apresentado no livro se destinava a contar as histórias dos dois bairros utilizando “técnicas e instrumentos de análise crítica” (Vogel & Santos, 1981, p. 9) para registrar os modos de habitar dos seus moradores e “dar a chance ao outro lado de revelar as suas razões e as suas ordens” (Vogel & Santos, 1981, p. 9), para então contrapor as histórias e as avaliações técnicas pré-existentes.

...uma tentativa de questionar a fundo conceitos e representações em suas versões eruditas e do senso comum, a partir da análise do que aparece, à primeira vista, como simples e óbvio. (Vogel & Santos, 1981, p.8)

O estudo foi faseado em três etapas, nomeadamente:

“1) Seminário inicial, objetivando:

a) – discutir as propostas básicas no que se referia à morfologia social e; b) – redesenhar a linha teórica e rever a metodologia original.”;

2) “Disposições preliminares necessárias à execução dos grandes conjuntos de tarefas no campo: detalhamento de cronograma; especificação de estratégias de atuação; fixação de datas de encontros de estudo e de seminários de avaliação”. Nessa fase, duas frentes de trabalho se desenvolveram em paralelo, uma para “levantamento dos

recortes do espaço pelos grupos sociais de usuários” e a segunda para o desenvolvimento da parte iconográfica com os esboços, mapas, plantas, fotos e filmes em associação às “formas de apropriação do espaço para fins privados e públicos, particulares e coletivos” (Fig. 77);

3) “Observações qualitativas, entrevistas e registro iconográfico das várias situações encontradas no campo. Determinação dos subuniversos de significação que permitem aos moradores o estabelecimento de limites (v.g: casa x rua; público x privado; meu x nosso x dos outros; trabalho x lazer) ou de relações (v.g: trilhas; mediadores; símbolos; consensos sobre o espaço).”;

4) “Redefinição do equipamento urbanístico encontrado”, partindo da intenção de projeto em direção à ressignificação dada pelos frequentadores do espaço;

5) Confronto das idealizações contidas em projetos executados ou propostos com a prática cotidiana dos moradores. “Análise e crítica das distorções e adaptações resultantes”, para além da reconstrução das histórias sobre o lugar a partir da memória dos residentes e reconstrução da história do lugar através de “leitura de proposições, decretos e legislação pertinente” (Vogel & Santos, 1981, p. 16).

Nota-se que nos anos 1960, o Bairro do Catumbi já havia sido indicado para demolição e completa renovação urbana por ter sido descrito como irrecuperável (Moraes, 1980), como um projeto de bairro considerado *ineficiente e disfuncional*. No entanto, na mesma época outro projeto de bairro era realizado: o da Selva de Pedra. Este, localizado entre os bairros do Leblon e Lagoa também na cidade do Rio de Janeiro e descrito como *lógico, desejável e modelar*, era um bairro planejado.

Apesar da discrepância nas avaliações qualitativas, a Selva de Pedra e o Catumbi receberam as mesmas propostas de renovação urbana. Contudo, no ano de 1980, a Selva de Pedra já estava com seu projeto de renovação urbana finalizado e inaugurado, enquanto o Catumbi estava em processo de demolição, mas ainda resistia como comunidade.

É importante ressaltar que na Selva de Pedra a população marginalizada removida foi gradualmente substituída por moradores que equivaliam à classe média carioca da época. A intenção de ação no Catumbi era similar: com a remoção e substituição do que lá havia por “estruturas de vida mais modernas”, realocariam moradores com status adequado à nova realidade. Estas ações estão vinculadas às políticas higienistas, que são amplamente realizadas no território brasileiro desde o século XIX após a chegada da família real portuguesa. Já nesta época, essas políticas respondiam ao mesmo desejo de reorganização do espaço urbano a partir de “novos padrões arquitetônico de beleza, limpeza e civilidade” (Cavalcante, 1985, p. 96 apud Machado, 2011, p. 1). Tais desejos de vida moderna se inserem em uma lógica capitalista de utilização do espaço público para usufruto de interesses privados. Não à toa os projetos do Catumbi e da Selva de Pedra foram planejados pelo governo, mas contratados para construção por capital privado. Refere-se, portanto, a mais um caso de projeto urbanístico definido por interesses econômicos e políticos. Lefebvre (2008) argumenta que:

O espaço é um instrumento político intencionalmente manipulado, mesmo se a intenção se dissimula sob as aparências coerentes da figura espacial. É um modo nas mãos de “alguém”, individual ou coletivo. Isto é, de um poder (por exemplo, um Estado), de uma classe dominante (a burguesia) ou de um grupo que tanto pode representar a sociedade global, quanto ter seus próprios objetivos. (Lefebvre, 2008, p.44)

Deste modo, a comparação dos projetos seria um argumento para testar a validade das teorias urbanísticas impostas aos bairros citados e para demonstrar que, no fundo, não são as vontades e necessidades dos moradores que regem os planos, mas de um grupo detentor de poder.

Para esta demonstração, o método escolhido foi a pesquisa etnográfica com observação participante associada ao desenho de observação, realizado pelo arquiteto Orlando Mollica, essencialmente para a investigação do Bairro do Catumbi. Não foram identificados no material apresentado no livro (Quando a rua vira casa: A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro, 1981) modos de representar o Habitado que contribuíssem com Estratégias ou Instrumentos de análise

do Bairro Selva de Pedra.

A abordagem da pesquisa etnográfica associada à observação participante coloca frente a frente teoria e realidade, pois se compromete a analisar os bairros a partir dos modos de habitar, e a qualidade dos espaços a partir do que Jacobs (2011 [1961]) chama de *olhos da rua*, que pode ser interpretado como os olhos de quem conhece e vive o lugar, e que nesta dissertação podem ser associados aos habitantes (Fig. 78).



Figura 78: Os olhos da rua do Catumbi. (Vogel & Santos, 1981, p. 92)

2.2.1 Estratégia; Representação técnica

O levantamento etnográfico do Bairro do Catumbi foi estruturado a partir de um mapa de quadrantes (Fig. 79). A associação entre a cartografia e o material etnográfico facilitou a comunicação entre arquitetos e antropólogos, assim como, o desenvolvimento mais organizado do trabalho por fixar um ponto de linguagem comum entre ambos.

Um mapa, assim como uma planta baixa é uma representação de um espaço mensurado. Quando se associam o desenho técnico e o desenho etnográfico, unem-se duas dimensões do espaço que se complementam e que, neste caso de estudo do espaço Habitado, ajudam a construir outras narrativas sobre o mesmo.

O mapa produzido auxiliou também na definição do trajeto a ser percorrido pelos investigadores no Bairro do Catumbi e a organizar o material recolhido através da utilização de outras ferramentas como a fotografia e o desenho.

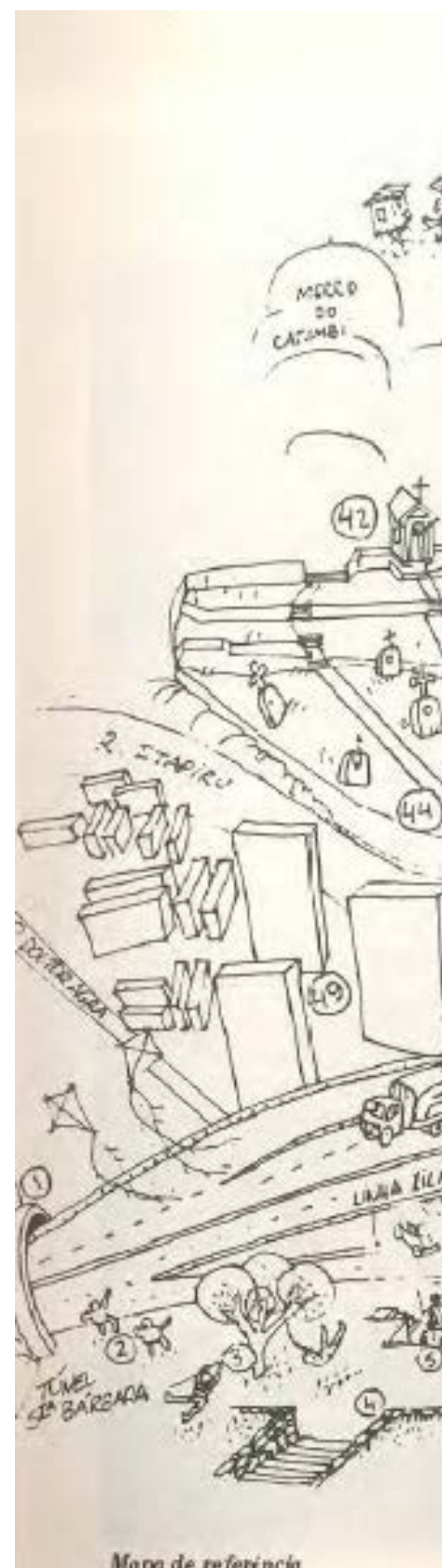
2.2.2 Estratégia; Fotografia e Desenho

Para além da representação técnica do Bairro do Catumbi através de um mapa de quadrantes, para o levantamento etnográfico foram realizadas fotografias que trouxeram mais informações e detalhes do habitado e que contribuíram para a produção dos desenhos realizados posteriormente por Mollica.

O desenho, portanto, foi realizado a partir do registo fotográfico como modo dar ênfase a informações que esta ferramenta por si só não conseguiu sozinha.

A fotografia estrutura os alçados das ruas e ajuda a localizar pontos de interesse, centros de convívio, locais de brincadeiras e partilhas cotidianas. O desenho sublinha e realça os outros aspectos que contam histórias sobre o lugar, como o aproveitamento dos espaços atrás de uma carrinha estacionada para a organização de caixas para apoio de um jogo de cartas (Figs. 80 e 81).

Figura 79: Mapa de referências do Catumbi. (Vogel & Santos, 1981, p. 19)



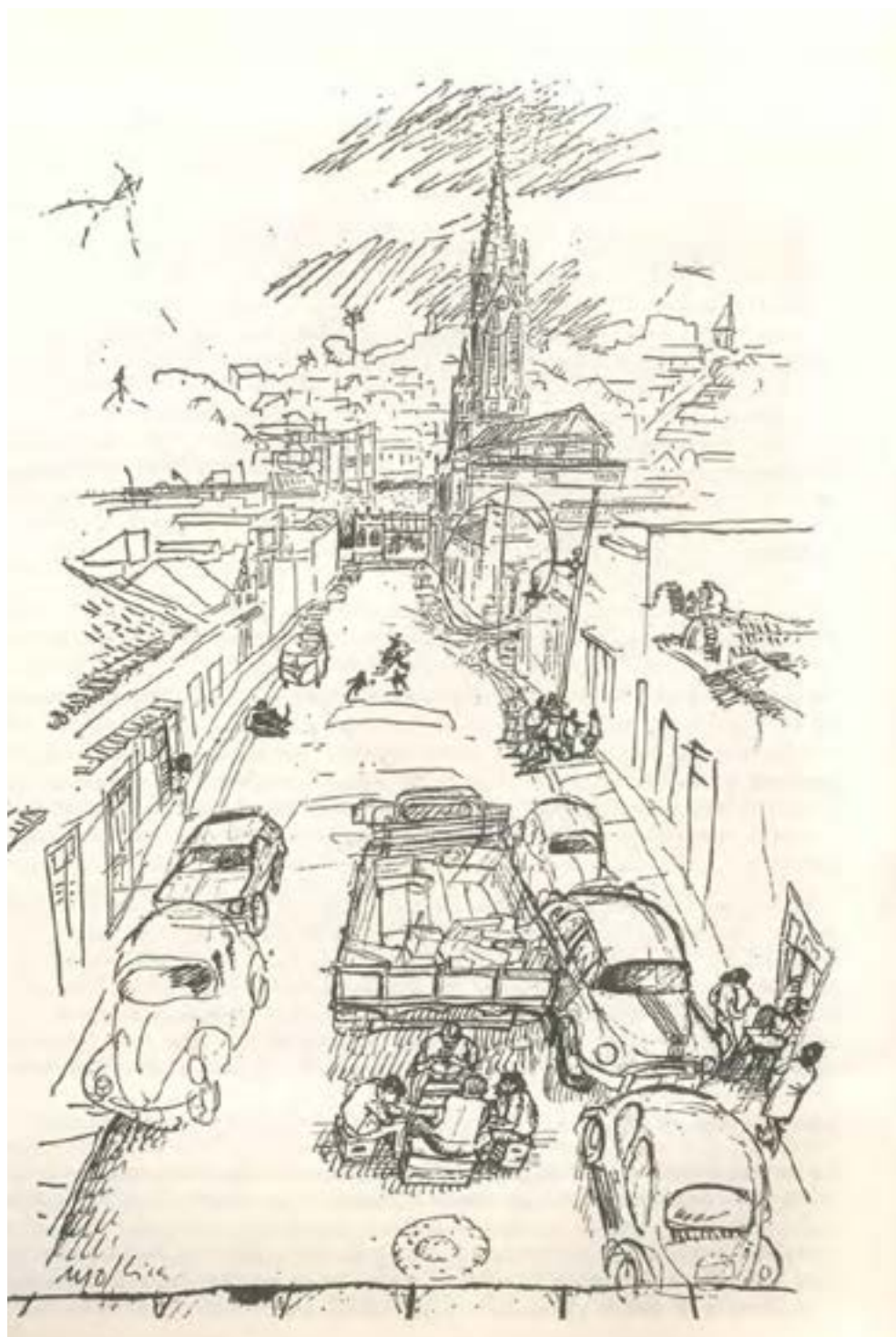


Figura 80: Rua Emília Guimarães em desenho por Orlando Mollica (Vogel & Santos, 1981, p. 42)



Figura 81: Rua Emília Guimarães em fotografia, interpretação sem “peso” nos elementos. Vogel & Santos, 1981, p. 42)

Uma fotografia é estática porque parou o tempo. O desenho ou pintura é estático porque abrange o tempo. (Berger, 1985 [1976], p. 43)⁶

Desenhar é mais do que simplesmente registrar. O desenho consegue abranger questões maiores do que é material no lugar. Comunica e aponta questões humanas no espaço. O olhar do desenhador também o levará a destacar questões que lhe chamam atenção, dando ênfase através do peso dado ao lápis no papel, ou no modo como descreve graficamente os elementos em cena (Fig. 80).

2.2.3 Estratégia; Costurar territórios

No início do estudo do bairro do Catumbi, enquanto eram guiados pelos informantes do território (moradores ou frequentadores assíduos), os autores se depararam com a evocação de uma “arquitetura imaginária”. Estes informantes “evocavam muros, soleiras e casarões” de um território em processo de desaparecimento (Vogel & Santos, 1981, p. 21) e narraram as suas memórias e vivências ao percorrerem as ruas. Estas narrativas foram fundamentais para o resgate da identidade do lugar, pois forneceram informações valiosas para a apreciação e recomposição de partes do território do Bairro que não poderiam ter sido descobertas de outra maneira. Como dito anteriormente no subcapítulo 1.17: o *corpo funciona como testemunho de uma experiência*, da sua ótica, que para a arquitetura é dada pelo corpo presente no espaço” e no caso da Estratégia *Costurar territórios*, passa a contemplar as lacunas deixadas por outros métodos da pesquisa.

Assim, para os autores, a “etnografia de rua” é não somente a descrição densa do ambiente sócio-físico como também a identificação dos comportamentos dos residentes a partir de suportes espaciais (Vogel & Santos, 1981, p. 23). O que significa que as ruas e a geografia do espaço são delimitadores, estruturadores e construtores de significado para

6 Tradução livre pela autora. No original: “A photograph is static because it has stopped time. A drawing or painting is static because it encompasses time.” (Berger, 1985 [1976], p. 43)

7 P. 69.

quem com elas se identifica. A associação de mapas com os relatos dos informantes do território e com os desenhos de Orlando Mollica foi o modo de costurar e contar estas histórias no estudo do Catumbi.

Torna-se interessante observar como esta abordagem do trabalho de campo acrescenta ou potencializa o próprio método etnográfico. Segundo Duarte (2010, p. 5), “a Etnografia é a escrita do visível”, mas o que se percebe nesse caso de estudo é que são, sobretudo os aspectos invisíveis do espaço que surgem pela escuta atenta e participativa.

2.2.4 Estratégia; Identificação e aproximação

Outra Estratégia empregada no estudo do Bairro do Catumbi foi o desenho dos personagens do lugar e a consequente aproximação entre Orlando Mollica e as pessoas observadas por ele. As pessoas que Mollica desenhava, ao se reconhecerem nos seus desenhos, aproximavam-se do arquiteto com curiosidade de quem se reconhece e se vê valorizado pelo próprio desenho. Esta aproximação proporcionava conversas que por vezes traziam informações sensíveis ao espaço que estava sendo estudado e isto permitia a ampliação do campo de visão do desenhador-arquiteto, *i.e.*, influenciava na percepção do arquiteto acerca do lugar e aguçava o seu olhar sobre a área do Catumbi. Estas informações foram acrescidas às ilustrações, em formato textual e/ou gráfico (Figs. 82-84).



Figura 82: Desenho de "personagens" da rua em suas casas. Orlando Mollica. Fonte: Vogel & Santos, 1981, p. 42)

Figura 83: Desenho de "personagens" da rua com observações escritas. Orlando Mollica. Fonte: Vogel & Santos, 1981, p. 42)

Figura 84: Desenho de "personagens" da rua em diálogo. Orlando Mollica. Fonte: Vogel & Santos, 1981, p. 42)



2.2.5 Estratégia; Escrita como ferramenta

A etnografia é uma “descrição densa” (Geertz, 1973)⁸, um manuscrito que roteiriza o objeto que se deseja conhecer e permite lê-lo. Ela busca reconstituir o que, em geral, é “esfriado” pelos exercícios analíticos; reconstrói a unidade significativa para um determinado grupamento humano, levando em conta o sentido das possíveis incoerências, rasuras, emendas, desvios, interpretações e comentários de seus membros sobre eles mesmos e sobre agentes externos. (Vogel & Santos, 1981, p. 13).

O trabalho realizado pelos antropólogos e o arquiteto nesse caso de estudo utilizou igualmente a ferramenta da escrita como parte da descrição densa do estudo etnográfico. Os textos são muito detalhados e demonstram uma reflexão profunda acerca das zonas do bairro e das dinâmicas de interação na comunidade e da comunidade com o lugar.

Este processo de olhar para o simples e o óbvio é realçado pelos autores como catalizador de possíveis incômodos associados ao método etnográfico, como uma *sistematização de obviedades* (Vogel & Santos, 1981, p. 65). No entanto, é exatamente o processo de materialização destas obviedades, seja textualmente ou graficamente, que coloca em questão o que é assumido como lógico. O processo de materialização das obviedades nada mais é do que a reflexão sobre esses assuntos, e o questionamento sobre o que é dado como “normal”, “comum”, “óbvio” ou “verdadeiro”.

A importância do desenho etnográfico está tanto no produto final quanto no processo, principalmente o processo em campo onde há o encontro e a redescoberta do objeto de estudo.

Para Berger, o que está em jogo não é tanto o resultado – a linha desenhada –, mas o processo vivido: aquilo que o desenhador passa a enxergar e conhecer a partir da experiência de traçar o papel. O tempo é alongado pela imersão do observador numa relação com quem (ou o quê) observa. (Kushnir, A antropologia pelo desenho: Experiências visuais etnográficas, 2016, p. 9)

8 Geertz, Clifford. *The interpretation of cultures* (1973). New York: Basic Books Inc.

Da experiência de encontro com o Habitado dos Bairros do Catumbi e da Selva de Pedra, os autores de *Quando a rua vira casa* concluíram que a ideia de contraposição entre bairro “espontâneo” e bairro planejado era um equívoco. Consideraram que o Catumbi por ter tido crescimento “espontâneo” não necessariamente deixava de ter seguido algumas regras internas de relações cotidianas que estruturavam aquele espaço.

Com o estudo do Habitado do Bairro do Catumbi, perceberam que espaços de lazer transitavam entre lazer e trabalho e que isso se dava pela flexibilidade dos espaços de lazer desse Bairro. Enquanto que na Selva de Pedra, o planejamento dos seus espaços de lazer especializava e limitava o seu uso. Por fim, concluiu-se que ao invés de descartar normas urbanísticas, havia a necessidade de pensar em como, com qual objetivo e a partir qual ideal planejar.

PAKATO →
DO CAVACO (PIRATOR MUSICAL)

RONALDO
PANDEIRO

JOÃO BORGES
VIOLÃO
COMPOSITOR

GAMBOA DE SAMBA

2.1.3 Nas frestas do chão: Transvisões da área portuária (2015) – Rafael Fonseca

5 Estratégias: Representação técnica; O caderno de desenhos; Comunicar o invisível; Análise em grupo

A pesquisa de doutoramento do arquiteto Rafael Fonseca⁹ foi realizada na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, entre 2013 e 2015. Com o objetivo de *instrumentalizar*¹⁰ a construção de narrativas gráficas sobre a experiência de vida urbana. A investigação de Fonseca visava proporcionar alternativas de leitura e representação do espaço Habitado pelo arquiteto e urbanista.

A sua pesquisa buscou fundamentalmente abordar, através do desenho, as práticas “invisíveis” do espaço urbano e apresentá-las através das narrativas dos sujeitos que historicamente não têm o seu olhar considerado na representação da cidade. No entanto, o arquiteto faz questão de ressaltar que não é somente sobre a representação que a sua pesquisa se debruça. Em paralelo, Fonseca quis desenvolver com a sua investigação um material para circulação que fosse capaz de levantar outras discussões sobre a cidade. Em outras palavras, o material reunido e/ou produzido é, portanto, veículo de leitura, assimilação, reflexão, tradução, comunicação e discussão sobre a área portuária do Rio de Janeiro através do mapeamento das narrativas cotidianas dos seus habitantes.

A pesquisa de Fonseca foi marcada por dois tipos de abordagens:

1) A abordagem individual do arquiteto: quando ele teve a sua primeira aproximação ao território e o primeiro contato com os habitantes. Neste momento criou vínculos e desenvolveu relação de confiança com os moradores, estabelecendo contatos com eles (nesta abordagem, os desenhos são estritamente de autoria de Fonseca);

⁹ Professor da disciplina de Comunicação Visual na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁰ O termo *instrumentalizar* (Fonseca, 2015, p. 11) tem o mesmo objetivo da construção do repertório de Estratégias desta investigação.

2) A abordagem em grupo: em paralelo, o arquiteto e professor contou com a colaboração dos estudantes de sua disciplina (entre 2013 e 2015), de Tânia Cardoso (em 2013, na época mestranda do PROURB e investigadora da linguagem de *comic book*) e de dez “informantes” (moradores, ex-moradores ou frequentadores do lugar) para desenvolvimento da parte prática de sua pesquisa denominada “Narrativas (etno)gráficas”.

Na abordagem individual, Fonseca fez visitas regulares à zona portuária com um caderno de desenhos sempre consigo para aprender sobre o lugar. Importava para ele o que *o desenho o levava a ver* (Fonseca, 2015, p. 248), como uma ferramenta capaz de ampliar os sentidos e aguçar a própria visão do desenhador em campo.

...procurei representar o lugar enquanto fenômeno, a experiência no lugar enquanto permanência no lugar. Ou seja, não estava apenas buscando desenhar o espaço geométrico das ruas de maneira perfeitamente precisa e proporcional, o que buscava era uma observação além do sentido da visão. Observar possui um significado muito além da visão, envolve o olfato, o tato, o paladar, audição, a sensibilidade, a perspicácia e a imaginação. Para tanto, era preciso registrar no papel tudo o que acontecia ou era percebido por mim ao longo da experiência de estar lá, vivenciando aquele lugar: um cheiro, a sensação de calor ou frio, uma conversa alheia, os tipos urbanos, as maneiras como pessoas interagem com a rua, os sons, as músicas, as tipologias arquitetônicas, as texturas, as cores, os relatos de alguém que iniciou uma conversa comigo enquanto estava desenhando etc. (Fonseca, 2015, p. 247)

Tais visitas proporcionaram ao arquiteto uma experiência prática com o que denominou como desenho de observação *in loco* (Figs 85-91). O conhecimento que obtive de forma intuitiva na prática do desenho ao longo de meses foi posteriormente confrontado pela antropóloga Karina Kushnir, durante a palestra que a mesma proferiu sob a temática de “desenho etnográfico” e “narrativas antropológicas da vida urbana”, no 5º Simpósio Mundial de *UrbanSketching* em 2014, na cidade de Paraty no Rio de Janeiro. Durante a sua apresentação, Kushnir argumentou nove fatores de contribuição do desenho etnográfico para a sua experiência como pesquisadora de campo e Fonseca identificou todos estes fatores em sua experiência prática de pesquisa.

Resumidamente, os nove fatores são:

1) “O desenho como registro de memória” (Kushnir, 2014 apud Fonseca, 2014, p. 248), funciona como um “espelho”, e “reflete” como o pesquisador enxerga aquele lugar;

2) O desenho induz a desaceleração do pesquisador, mantendo-o mais tempo em campo, observando e analisando com mais calma;

3) O caderno de desenhos dá ao pesquisador atividade para ser feita em campo;

4) O esboço que se utiliza diversos tipos de representação conjuntamente (“mapas, diagramas, vistas panorâmicas, cortes esquemáticos, croquis de detalhes, elevações, etc” (Fonseca, 2015, p. 248)), proporciona uma leitura mais ampla do espaço;

5) Por não se limitar a representação geométrica do espaço, o desenho proporciona uma leitura do espaço alternativa. “Dito de outra forma, um desenho que procura capturar as “essências” dos lugares ou o que outros chamam de “espírito do lugar” (Norberg-Schulz, 2014 [1976]), “espaço vivido” (Durkheim, 2014 [1895]; Lévi Strauss, 2012 [1958]) ou “espaço antropológico” (Merleau-Ponty, 1965; DeCerteau, 2011 [1980]).” (Fonseca, 2015, p. 249) ;

6) Oferece ao pesquisador a oportunidade e o privilégio de ver coisas que “não eram supostas de serem vistas” (Kushnir, 2014 apud Fonseca, 2014, p. 249);

7) O desenho como “disparador de conversas” (Kushnir, 2014), que cria empatia entre o investigador e o habitante;

8) O caderno como que também funciona como fator de aproximação entre investigador e habitante. Ao tirar proveito dessa aproximação, deixar o contexto interferir no trabalho. Um caderno aberto é uma oportunidade de abertura de diálogo, que pode inclinar a assuntos e informações que não acessados tão naturalmente;

9) O desenho apresenta um raro potencial para analisar um determinado contexto estudado e também para sintetizar graficamente a experiência vivida no mesmo. (...) Trata-se de enxergar o mundo através da sua própria lente particular. O desenho nada mais é do que um filtro por

Figura 86: Desenho etnográfico. Escadaria do Morro da Providência, Rio de Janeiro. Rafael Fonseca, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 271.

Figura 87: Desenho etnográfico. Chorinho no Bar do Geraldo, Rio de Janeiro. Rafael Fonseca, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 264

meio do qual interpretamos o mundo.” (Fonseca, 2015, p. 250)¹¹

Para desenvolvimento do seu doutoramento, Fonseca subdividiu a investigação em quatro assuntos principais: 1) o percurso comentado; 2) a narrativa gráfica *comic book*; 3) a abordagem etnográfica e; 4) a busca pelo “caráter do lugar” ou “espírito do lugar” (Norberg-Schulz, 2006 [1976]), ou como João do Rio descreve, a “alma do lugar” (Rio, 1995), sendo este último assunto o eixo norteador da sua investigação.

Assim, a sua estratégia metodológica é uma combinação de três dispositivos: “O “percurso comentado” (Thibaud, 2000; de Certeau, 2011 [1980]; Jolé, 2005), o já citado desenho feito *in loco* (Mollica, 1990; Kushnir, 2012) e a posterior elaboração de “narrativas gráficas” (Eisner, 2009; McCloud, 2008)” (Fonseca, 2015, p. 8). A intenção da combinação entre os três dispositivos é a de

...expressar graficamente a “experiência sensível e afetiva do caminhar” através dos lugares da cidade, em contraposição à representação gráfica do “espaço geométrico do mapa ou do plano”, do “espaço euclidiano racional, homogêneo e mensurável” (Tiberghien, 2013, p. 19, apud Fonseca, 2015, p. 9)

“Percurso comentado” é um instrumento metodológico de análise urbana criado por Jean-Paul Thibaud, utilizado e adaptado por Fonseca.

O percurso comentado se baseia sobre o mesmo princípio da caminhada comentada. Sua ambição é qualificar os ambientes de um lugar a partir das percepções que os usuários têm dele e de suas práticas. As caminhadas sobre um mesmo espaço são multiplicadas; o “percurso poliglota”, que resulta desses múltiplos pontos de vista, é confrontado com a observação etnográfica dos comportamentos e interações, nesses espaços. O objetivo é reunir, conjuntamente, a organização material, os fenômenos perceptíveis e as formas de agir e de interagir.” (Jolé, 2005 apud Fonseca, 2015, p. 171)¹²

11 Os nove fatores podem ser encontrados enunciados por extenso em (Fonseca, 2015, pp. 248-250).

12 JOLÉ, M. *Reconsiderações sobre o “andar” na observação e compreensão do espaço urbano*. Caderno CRH, Bahia, v. 18, n. 45, p. 423-429, set./dez. 2005.

COMPETIÇÃO DE BIKE
NO MORRO DA PROVIDÊNCIA

OooH RIAN!!
SAI DAÍ DA GRADU
NÃO VÔ FICA GRITANO NAO!

TA ESTRESSADA REIN AMIGA?!!
TÔ MERRRMO!!

CADE COSME??? TEU PAI VAI
CHEGAR AQUI NO FINAL
DESSA POOOORRA??!

CASA DO
DIEGO
DEUS!

COSME PARECE QUE VAI
CASAR! DEMORA
MAIS DO QUE EU
PRA TOMAR BANHO.

OLHA LÁ
A BIKE
NA ESCADA-
RIA!!

Bar do Dousdote

LIBERA
O CAMINHO
PRA BIKE
PASSAR...

MESA
DO
SINUCA

CASA DO
DIEGO
DEUS!

TA ESTRESSADA REIN AMIGA?!

†3 MERRMO!!

CADE COSME??? TEU PAI VAI
CHEGAR AQUI NO FINAL
DESSA POOORRA ???

COSMO PARECE QUE
CASAR! DEMORA
MAIS DO QUE EU
PARA TOMAR BANHO.

OLHA LA'
A BIKI
NA ESCADA-
RIA!!

Bar de Bousdote

LIBERA
O CAMINHO
PRA ZIKKE
PASSAR!!

MESA
DE
SINUCA

"VAMOS INUNDA-
R A LADEIRA JOÃO HOMEM
COM NOSSAS LÁGRIMAS" RONALDO

ANDREI (VIOLÃO
6 CORDAS)



O modo de sistematização do “percurso comentado” segundo Michèle Jolé¹³ se desenvolve da seguinte maneira:

(1) Organiza-se um grupo de duas, três, ou mais pessoas. Distribuem-se um ou dois gravadores, uma ou duas máquinas fotográficas e cadernos de esboços, a serem utilizados pelos participantes de acordo com as suas vontades. (2) Inicia-se a caminhada, que pode ser uma “deriva” ou determinado pela interação do grupo. (3) No decorrer do percurso, os participantes gravam, fotografam, falam e desenhavam, sempre tentando ver e compreender os lugares a partir do “olhar do outro”. Enquanto um fala, os outros podem gravar, desenhar e fotografar em função do que o primeiro está dizendo. (4) Ao final do percurso, o grupo pode se reunir para conversar sobre as experiências e sequências percebidas. (5) Finalmente, devem-se transcrever as impressões dos participantes da caminhada em uma narrativa (texto), a fim de identificar e comentar as sequências de ambientes mais significativos, a partir das falas e imagens realizadas durante o percurso. (Jolé e Pereira, 2010 apud Fonseca, 2015, p. 171)

No estudo de Fonseca, a “narrativa gráfica” realizada a partir do “percurso comentado” foi posta em prática através da escolha de um “informante” (que precisava ser um morador ou frequentador assíduo da área de estudo de Fonseca) que guiou um grupo de estudantes pelo território de estudo, os quais foram responsáveis pela produção do material gráfico. Cada grupo de estudantes foi coordenado por um professor/arquiteto, que foi também responsável pela organização dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo. As narrativas são, portanto uma colaboração entre estudantes e informantes¹⁴.

A estratégia metodológica desenvolvida, ao unir a caminhada, o desenho e a narrativa gráfica deveria:

1) Reconhecer e representar lugares existentes da cidade a partir do contato direto do/s pesquisador/ es com os mesmos;

¹³ No seminário/oficina *Observar o espaço público para [re]desenhá-lo* (2010), ministrado por Michele Joléno no PROURB/UFRJ.

¹⁴ O protocolo desenvolvido por Fonseca (2015) para o desenvolvimento da “narrativa [etno]gráfica” pode ser encontrado por extenso no APÊNDICE B.

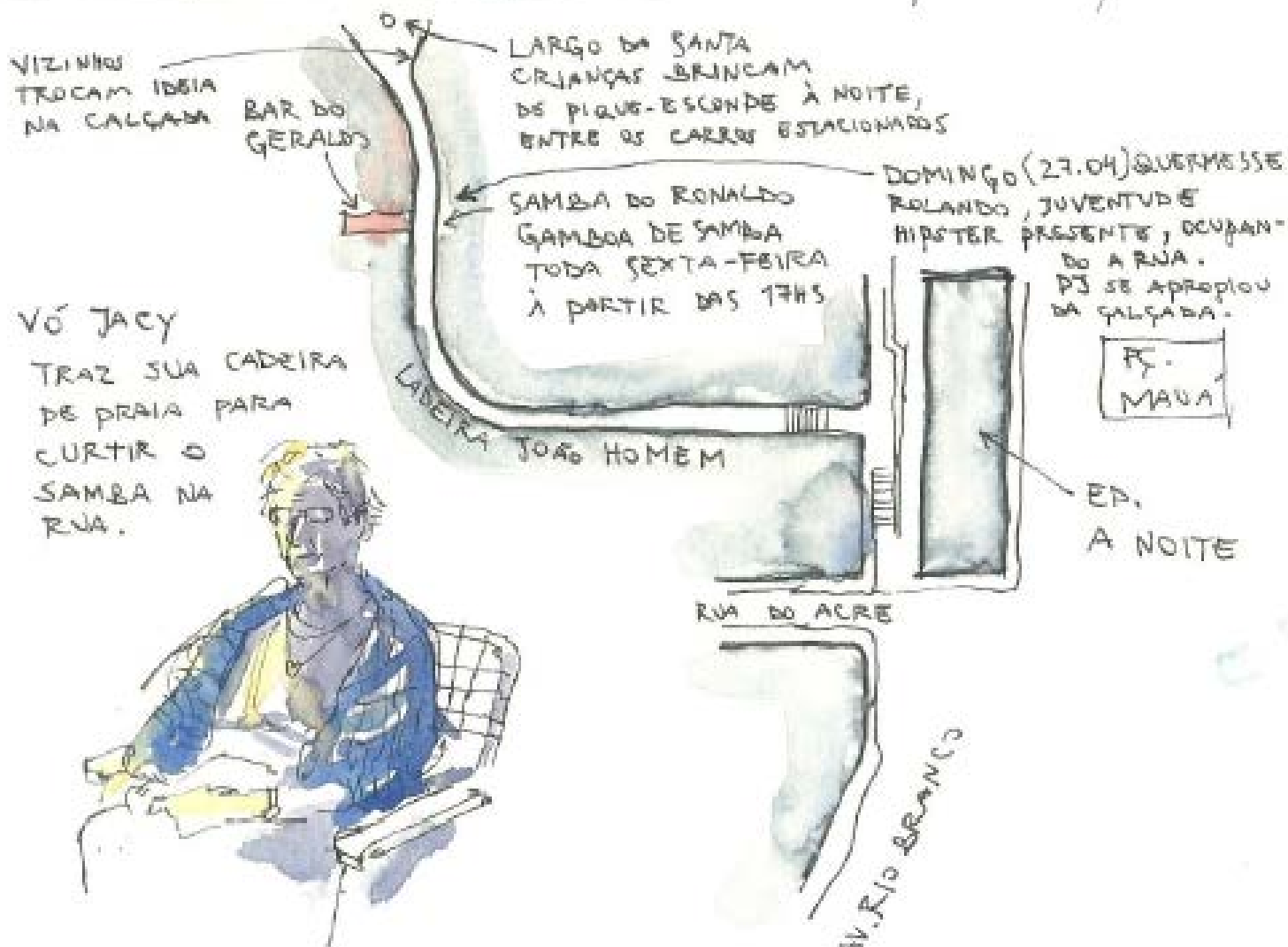


Figura 90: Desenho etnográfico de Dona Lurdes preparando pasteis, Rafael Fonseca, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 274.

Figura 91: Desenho etnográfico. Rua Jogo da Bola, Rio de Janeiro. Rafael Fonseca, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 258.

2) Enfatizar não só as características físicas da cidade, mas principalmente a interação entre as pessoas e os lugares.

3) Criar uma plataforma que permita ao pesquisador interagir e se relacionar com os lugares abordados, assim como com as pessoas que os habitam e frequentam.

4) Fazer com que outras pessoas possam participar do reconhecimento e da representação desses mesmos lugares, incorporando múltiplos pontos de vista e o “saber local” (GEERTZ, 1997) no processo e engajando essas mesmas pessoas a refletir sobre lugares com os quais se identificam.

5) Ver e representar coisas (pessoas, relações, hábitos, ritos, modos de vida, lugares, percursos, significados) que não eram supostas de serem vistas unicamente a partir da observação do pesquisador ou através dos métodos convencionais de análise e representação arquitetônica e urbana;

6) Incorporar questões como: contexto, história, críticas sociais e/ou políticas, memórias, ironia, sarcasmo etc.

7) Visualizar os lugares de muitas maneiras diferentes e através de diversas abordagens, que podem servir de complemento aos métodos convencionais de análise e representação da cidade;

8) Compartilhar as narrativas, de forma a envolver ativamente a comunidade no processo de reflexão sobre o sentimento de “pertencer ao lugar” ou se “identificar com o lugar” e o porquê. (Fonseca, 2015, p. 12)

Fonseca elucida a “narrativa (etno)gráfica” que utiliza para investigação da área portuária do Rio de Janeiro, através da demonstração da capacidade gráfica e narrativa de algumas ferramentas que utiliza para a compor. Para tal intento, o arquiteto fundamentou-se numa bibliografia especializada sobre *cartoons* jornalísticos e autobiográficos, sobre desenho etnográfico, sobre abordagem antropológica e sobre o desenho *in loco*. A bibliografia interdisciplinar consultada para inserir no seu estudo novos modos de representação dos espaços arquitetônicos e urbanos, *i.e.*, modos de representação que não se encerram na representação técnica e formal do projeto de arquitetura.

Bem vindos aqueles
que, como eu, escutam
o riso das estrelas nas
cirandas do céu,
sentem no rosto o
beijo da lua e no
coração o
gosto de
uma
saúde.

DONA LURDES
PREPARANDO
PASTÉIS. ELA
TAMBÉM ESCRVE
POESIAS, ELA SE FORMOU EM LITERATURA

FRITAS	13,00	ALMONDEGAS (3UNID)	18,00
AIPIM	8,00	MOELAS	15,00
CALABRESA	7,00	FILE C/FRITAS	18,00
PASTEL (10UNID)	15,00	SINDICARE	7,00
CAMARÃO FRITO	23,00	CALDOS	
BOL. BACALHAU	18,00	PEQUENO	7,00
		GRANDE	10,00



2.1.3.1 Estratégia; Representação técnica

A estratégia metodológica desenvolvida procura identificar a “a alma do lugar” (Rio, 1995) ou “espírito do lugar” (Norberg-Schulz, 2006 [1976]). Isto não significa dizer que o arquiteto se desfaz do seu conhecimento e das ferramentas de representação da arquitetura clássica. Pelo contrário, o autor em diversos momentos utiliza o desenho técnico de arquitetura para melhor compreensão do espaço Habitado (Fig. 92).

Deste modo, este caso de estudo apresenta uma Estratégia (a representação técnica) que é de grande contribuição para a representação do “caráter do lugar” e para fazer a união entre o que se constitui como espaço *construído* com o que se constitui como espaço Habitado.

2.1.3.2 Estratégia; O caderno de Desenhos

Outros dois dispositivos utilizado por Fonseca em seu estudo sobre a região portuária da cidade do Rio de Janeiro são a “observação participante” e o “croqui etnográfico”¹⁵. Ambos são instrumentos providos da antropologia e que facilitam a inserção do pesquisador no espaço de estudo e a sua aceitação por parte das pessoas que habitam o lugar – além de facilitar a abertura ao diálogo entre o desenhador e qualquer um que esteja próximo. Este fator é de extrema importância na construção do olhar do desenhador, pois ao ser interferido por uma opinião externa que pode vir a indagar, discordar e apontar, é obrigado a rever e a se questionar sobre o que observa e consequentemente sobre o que desenha. Os dois dispositivos foram combinados e utilizados sobre o suporte do caderno de desenhos, ou “diário gráfico” como chamado por Fonseca. Para esta dissertação, o “Caderno de desenhos” é uma das Estratégias identificadas.

O caderno onde foram realizados os desenhos foi denominado “diário gráfico” por Fonseca, pelo caráter acumulativo de esboços, ideias

15 *Croqui* significa esquisso. Para melhor compreensão da leitura, o termo “croqui etnográfico” é aqui referido como “desenho etnográfico”.

ANIVERSÁRIO DA
ZELMA
FORRO' BOLANDO NA
PRAÇA
CALDINHO DE FEIJÃO
POR CONTA DA ZELMA.

BANHEIRO
A 100 RS
NA CASA
DA LINDALVA

ATELIER
VILMAR MADRUGA
BLANCA MADRUGA

Sacole
da
Café 240

111

113

115

117

119

RUA JOGO DA BOLA

27.04

P4 LEOPOLDO MARTINS

e croquis feitos em campo, rotineiramente. Como em um diário, este suporte auxiliou o estudo tanto pelo seu formato compacto, como por permitir uma leitura linear, em desenvolvimento das páginas, que muito difere de uma leitura em páginas soltas. Também dificultou o descarte de desenhos e reforçou o caráter do desenho “como processo criativo, uma forma de se entender alguma coisa, e não como fim em si mesmo” (Fonseca, 2015, p. 42).

Destaca-se aqui o modo como Fonseca se apropria do encadeamento de páginas para a construção de uma narrativa gráfica. Os pensamentos e esboços se encadeiam com sons, sensações e a própria vivência do pesquisador em campo. Aqui, os *olhos da pele* (Pallasmaa, 2005) funcionam como um “radar” para a observação participante e o suporte pode se tornar inclusive uma espécie de vínculo de construção afetiva com o espaço.

A proposta de uma metodologia que exigiu a proximidade contínua ao campo de estudo alterou a relação do arquiteto com o espaço, pois o arquiteto passou a estudá-lo não apenas como observador que vai a campo para desenhar e depois leva as suas reflexões para casa para desenvolvê-las sozinho. Aqui, Fonseca foi também colaborador, transformador e transformado pela experiência. É o que Kushnir (2016, p. 10) interpreta dos escritos de Cabau como um “ato-performance de integração do etnógrafo ao meio estudado”.

O fato de Fonseca ter buscado entrar em maior contato com autores e pesquisadores da área de antropologia também é um fator importante para o desenvolvimento da sua estratégia metodológica, pois assim como o desenho do urbano pode não ser uma disciplina de estudo no ensino da Antropologia, tampouco é a etnometodologia no ensino da Arquitetura. As referências que traz para a sua pesquisa ensinam na prática o que é a aplicação do aprendizado da literatura antropológica sob a perspectiva de um arquiteto.

2.1.3.4 Estratégia; Comunicar o invisível

Para facilitar a leitura de componentes não visuais que permeiam o espaço habitado, Fonseca utilizou a linguagem *comic book* associada ao desenho etnográfico. Balões de diálogo, símbolos, balões de som, sobreposição, composição e encadeamento de imagens no diário gráfico auxiliaram na construção da narrativa gráfica (Figs 93-95).

A linguagem *comic book* soma a pesquisa por preencher algumas lacunas de interpretação; o uso de símbolos de balões de fala amplamente reconhecidos facilita alcançar uma padronização do método, mesmo que o seu conteúdo seja mais subjetivo ao olhar do arquiteto.

2.1.3.5 Estratégia; Análise em grupo

Com a colaboração do grupo de estudantes, dos diferentes olhares que compunham o grupo, dos diferentes informantes, e através dos diferentes trajetos percorridos foram geradas múltiplas visões sobre o mesmo território (Figs. 95-97), enriquecendo a pesquisa como um todo e abrindo novas discussões sobre este espaço habitado, a zona portuária do Rio de Janeiro.

FALA
NORMAL

"BALÃO DE
PENSAMENTO",
ISTO É... UMA
FALA NÃO
PRONUNCIADA

SOM OU FALA QUE EMANA
DE UM RÁDIO, TELEFONE,
TELEVISÃO OU QUALQUER
MÁQUINA



Figura 93: Eisner (2010), p. 27. Retirado de Fonseca (2015, p. 149).

Figura 94: Zimbábue, caderno de viagens. Traços de Viagem. Fonte: Ramos (2009, p. 54)

Figura 95: Narrativa (etno)gráfica., 2015. Grupo: Natália Bittencourt, Othon Alonso, Tanya Guimarães e Vitor Nunes. Fonte: Nas Frestas do Chão: Transvisões da área portuária, p. 414



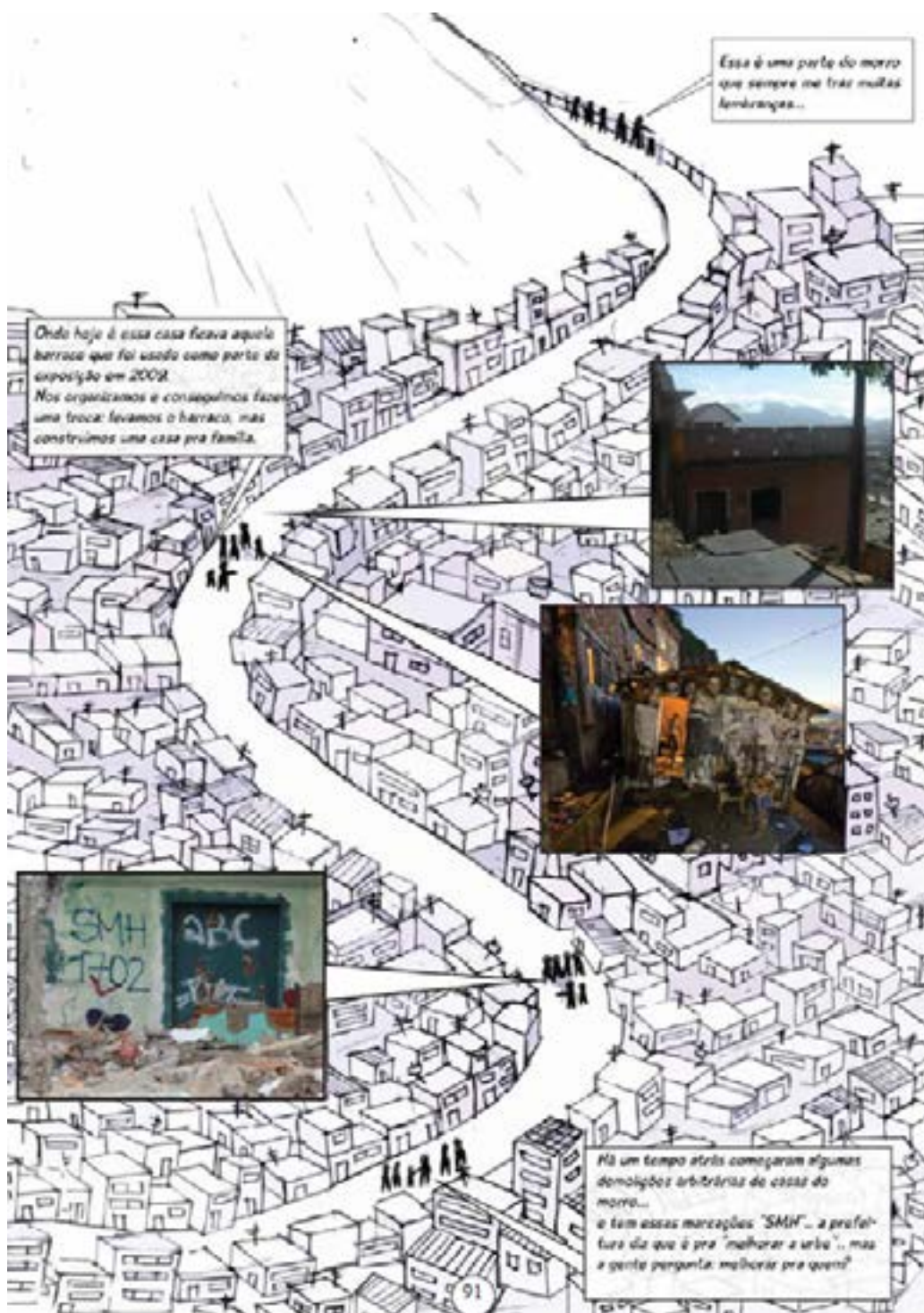


Figura 96: Narrativa (etno)gráfica. Grupo: Giulia de Oliveira, Lays Veríssimo, Leonardo Fuchs, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 440



Figura 97: Narrativa (etno)gráfica. Grupo: Viviane Matos, Luciana Andrade, Deborah Anjos e Daniel Guerra, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 447.

2.2

Considerações sobre a abordagem etnográfica ao espaço Habitado

A utilização do desenho etnográfico como método de investigação de espaços Habitados assim como a de qualquer outro método não é neutra. No entanto, a representação gráfica do que não é mensurável do espaço, para além do que é visível, proporciona a leitura e interpretação da arquitetura através de outros ângulos. As novas opções de leitura abrem oportunidades para a contraposição com outros métodos de investigação da arquitetura como: os registos audiovisuais, os escritos, os desenhos de observação e todo o material recolhido em campo de estudo. O método do desenho etnográfico configura também material que pode ser lido, revisado, e questionado por um grupo mais amplo de investigadores, pois transfere as observações do arquiteto sobre o espaço Habitado para uma linguagem universal: o desenho.

O que se evoca aqui é a possibilidade de agregar os métodos de pesquisa já utilizados na arquitetura ao desenho etnográfico, e considera-lo uma ferramenta que acrescenta novas camadas de sentir e ver um lugar. É o *desenhar para ver* (Causey, 2017), desenhar por um longo tempo o espaço Habitado para superar a cegueira diante de uma realidade que o arquiteto não vivencia diariamente e, portanto, a enxerga com um olhar fragmentado.

É um método, portanto, que possibilita a revisão e crítica do que temos executado e proposto como projeto de arquitetura e dos princípios que vem a guiar a sua produção. É importante salientar que os “manuais” do saber fazer arquitetura são construídos em sua maioria pela elite técnica que detém o poder sobre o conhecimento e a sua produção. Reflete, portanto, os seus interesses e desejos que não necessariamente serão os mesmos de quem habitará a arquitetura. O desenho etnográfico dá a

oportunidade de argumentarmos e refletirmos sobre as interferências que se dão no encontro entre as invenções acadêmicas e o desejo humano. Se a etnografia busca por vários modos de vida, por diversos ângulos, o desenho etnográfico como método de representação da arquitetura vem traduzir estes modos e provar as suas existências, sendo ao mesmo tempo argumento e mediador.

parte II



Reconhecimento do Bairro da Bouça

3.1 Notas prévias: contextualização do estudo do Bairro da Bouça

O estudo prático desta dissertação foi desenvolvido entre os meses de abril e outubro de 2021, no Complexo Habitacional da Bouça (Fig. 98), na cidade do Porto, e em contexto de isolamento e distanciamento social devido à pandemia de COVID-19. Neste período de tempo, eu vivi no Complexo Habitacional da Bouça e passei muito tempo habitando o interior de minha casa, que aqui será denominada como Habitação 68. Estes fatos que poderiam ser irrelevantes para uma investigação foram determinantes para o direcionamento do meu estudo.

Sendo assim, este estudo foi caracterizado pelas seguintes condicionantes: 1) a investigadora é também habitante do espaço em estudo; 2) a sua realização respeitou as medidas de isolamento e distanciamento social impostas pelo governo português, e que variaram ao longo do estudo, conforme o quadro epidemiológico do país. Consequentemente, o contato com o que é público, e por assim dizer, com os espaços Habitados por outras pessoas, o campo de interesse desta investigação, não ocorreu sempre da mesma maneira; em momentos de medidas mais restritivas, este contato foi apenas visual, com a observação do campo realizada através da janela da Habitação 68.

De fato, estas condicionantes determinam o modo como a estratégia metodológica do estudo foi definida: eu passava mais tempo à janela para ficar ao sol e também para poder ter algum contato com as pessoas, mesmo que apenas visualmente. Através da janela, passei a notar apropriações e

usos dos espaços públicos, padrões nos modos de habitar estes espaços e a identificar os personagens que habitavam os espaços de uso comuns do Complexo Habitacional da Bouça.

A partir deste primeiro reconhecimento do campo, identificou-se a oportunidade de ter nestas apropriações, padrões e personagens, a possibilidade de um “mapa de rastreio” do Bairro da Bouça onde fosse possível entender melhor o porquê tais dinâmicas aconteciam e se estavam relacionadas ao construído do Complexo Habitacional da Bouça, à sua arquitetura e envolvente.

Sobre a minha condição de habitante do próprio campo de estudo, torna-se necessário elencar alguns pontos determinantes para a configuração deste estudo:

- Este estudo da Bouça identifica-se ainda como uma abordagem autoetnográfica¹ por se constituir como uma narrativa de análise híbrida que através do relato de experiência pessoal, estrutura a pesquisa de campo;
- A habitação 68 tem alcance visual e auditivo muito privilegiado aos espaços comuns mais utilizados do bairro da Bouça. Deste modo, tornou-se fator de propulsão e aproximação aos espaços comuns, na maioria das vezes.

1 “Autoethnography, or the ‘narrative of self’, is a hybrid literary form in which the researcher uses his or her own personal experience as the basis of analysis. Autoethnographies are characterized by dramatic recall, strong metaphors, vivid characters, unusual phrasings, and the holding back of interpretation so as to invite the reader to relive the emotions experienced by the author.” (Angrosino, 2007, p. 80)

3.2 Objetivos e metodologia

O estudo do Bairro da Bouça tem como objetivo identificar modos de apropriação e usos dos espaços comuns habitados pelos seus moradores; e procura entender como estes modos de apropriação e usos se relacionam ao espaço *construído*. Além disso, apresenta-se como uma nova representação² deste bairro, inscrita na discussão do Habitado.

2 Das representações existentes do Complexo Habitacional da Bouça, foram reunidos dois exemplos principais para efeito de comparação: o Filme “**Paredes Meias**” (2009) realizado por Sandro Araújo e Pedro Mesquita e o livro “**Bouça Residents Association Housing**” (2008) editado por Wilfred Wang e Brigitte Fleck e publicado pela Editora Circo de Ideias. Estes dois exemplos apresentam através de diferentes meios de representação, diferentes óticas sobre o Bairro da Bouça. O Filme *Paredes Meias* além de apresentar história das “Ilhas” do Porto e o processo de realojamento das famílias que lá moravam para o Complexo Habitacional da Bouça através do SAAL e após o 25 de abril, apresenta o relato de Siza sobre a experiência no desenvolvimento do projeto em diálogo com os relatos dos moradores sobre as suas vivências, mostrando algumas apropriações do espaço comum para comércio de peixes e para a realização de festas de São João, por exemplo. Narram-se também alguns relatos frustrados dos habitantes sobre o Bairro. Assim como Bêka e Lemoine (2006) e Carbone (2018), os diretores utilizam da Estratégia de *protagonismo narrativo* para apresentar através dos próprios habitantes do Bairro, um outro olhar sobre este que parece desfazer a ideia de que um projeto participativo conseguirá abranger necessidades tão múltiplas de uma comunidade. – “Eu não me meto na vida dos edifícios após a entrega porque, inclusivamente, sei que não posso fazê-lo. Tem vida própria e, portanto, haverá assim, entendimento entre os moradores visto que é um condomínio...” (Transcrição do Filme “Paredes Meias”. Siza, 2009). Por sua vez, o livro *Bouça Residents Association Housing* apresenta fotografias e esboços do projeto com maior preocupação na representação do construído. Os esboços de Siza são diagramáticos e desenhavam detalhes arquitetônicos de acabamento, configuração dos pátios entre os edifícios, proporção dos volumes, implantação, fechamento da quadra e relação do volume com os espaço construído do entorno. Há também desenhos técnicos de implantação, planta baixa, corte e alçado que auxiliam na compreensão do projeto e seus detalhes formais. Nas fotografias há exemplos de representação tanto da arquitetura não habitada, focada no

An aerial photograph of a city neighborhood. In the center, a large, modern industrial or commercial building with a white and grey facade and a flat roof is prominent. To its left, a yellow vertical label points to a specific location. To its right, another yellow vertical label points to a street. Below the main building, a set of railway tracks runs horizontally across the frame. The surrounding area is filled with dense residential buildings, many with red-tiled roofs, and patches of green trees. A third yellow vertical label is located on the far right side of the image.

ESTAÇÃO DE METRO LAPA

RUA DA BOAVISTA

RUA DAS ÁGUAS FÉRRÉAS



Figura 99: Implantação e vias no entorno do Complexo Habitacional da Bouça, indicações feitas pela autora. Foto: *El Croquis*.

Este estudo desenvolve-se através do uso do desenho etnográfico como metodologia de pesquisa e análise, associada a Estratégias e Instrumentos identificados na Parte I desta dissertação. Ou seja, a metodologia foi elaborada a partir dos casos de estudo analisados, acrescentando e adaptando novas Estratégias, de acordo com o contexto específico de estudo do Bairro da Bouça. As Estratégias utilizadas foram: **caderno de desenhos, identificação e aproximação, comunicar o invisível e escrita como ferramenta**. O Instrumento utilizado foi o de **representação técnica**.

3.3 Contextualização histórica e caracterização do Bairro da Bouça

O Conjunto Habitacional da Bouça está localizado em Cedofeita, que faz parte da União das Freguesias de Cedofeita, Santo Ildefonso, Sé, Miragaia, São Nicolau e Vitória, do concelho do Porto, em Portugal. Foi concebido pelo arquiteto Álvaro Siza no âmbito do SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local), um programa de construção de habitações sociais instituído após a Revolução de 25 de Abril de 1974.

Logo no início da sua concepção, o projeto passou por algumas dificuldades e teve apenas dois dos quatro conjuntos construídos em sua primeira fase, iniciada no ano de 1975. As diversas limitações de verba e de tempo pelas quais o projeto passou restringiram as soluções arquitetônicas a serem utilizadas, reduzindo a opções de baixo custo e de maior facilidade de aplicação. Quanto às limitações de localização e tipologia, a preferência por um modelo de habitação coletiva que estivesse próxima geograficamente das “Ilhas” de onde os novos habitantes vinham, reduziam as opções de implantação. Outro fator que prologou o tempo de execução do projeto foi o fato de ter sido realizado em processo participativo, pois condicionava o seu desenvolvimento ao diálogo e

construído, quanto no espaço Habitado, incluindo os seus habitantes em algumas atividades de lazer. Imagens no ANEXO C e D.

concordância dos novos habitantes do Bairro, e o fato de o projeto ter sido implantado em zona central e nobre da cidade para abrigar moradores pertencentes às classes mais baixas também somou dificuldades para o desenvolvimento do projeto do Complexo Habitacional da Bouça. Em diálogo com o arquiteto Siza, os moradores puderam apresentar as suas necessidades individuais e coletivas. Uma delas era a preservação das suas casas ao máximo e outra era a integração dos três novos conjuntos aos que já estavam construídos. Além disso, puderam pedir a revisão de algumas questões de conforto e qualidade do projeto. O projeto foi retomado apenas no ano de 2000 para a construção dos três outros conjuntos, e teve a sua finalização no ano de 2006. Nesta segunda fase de construção, além dos novos conjuntos, foi feito o remate destes, a construção das áreas comerciais, do estacionamento e também a recuperação dos antigos edifícios construídos na primeira fase (Camps, 2012, p. 24).

3.3.1 Implantação e entorno

O Conjunto tem múltiplos acessos para as vias públicas, sendo estas a Rua da Boavista, Rua das Águas Férreas e Rua do Melo (Fig. 99), e também tem dois acessos voltados para a linha de metro com múltiplas entradas para o interior do Bairro (Figs. 100 e 101). A sua implantação se compromete com a abertura do lote para a quadra e “se opõe à trama urbana circundante” criando transições suaves entre o interior do lote e os passeios públicos (Bandeirinha, 1974, p. 105).

O Bairro da Bouça é composto por quatro blocos principais de quatro pavimentos, com habitações de dois pavimentos cada. Nas pontas orientadas a sul dos blocos 4, 3 e 2 foram projetados espaços de comércio que auxiliam a conexão e o fechamento da quadra com a Rua da Boavista e a Rua das Águas Férreas. A norte, os blocos são conectados por um grande muro que protege o bairro do som das linhas férreas do metro. É também através de passagens por esse muro que se dão os acessos à estação de metro da Lapa (Figs. 101 e 102).

A disposição dos quatro blocos ao longo deste grande muro forma

quatro pátios. Neste estudo, estes pátios são nomeados de acordo com as suas características consideradas mais marcantes: pátio de acesso ao metro, pátio das árvores, pátio do campo de areia e pátio da relva (Figs 104-115). Estes espaços pertencem às áreas públicas, de uso comum do Bairro.

Para este estudo, algumas dessas áreas foram subdivididas de acordo com as diferentes atividades exercidas em cada uma delas: piquenique ou atividades na relva, jogos de futebol no piso de areia, conversas nas escadas de acesso aos conjuntos 3 e 4, travessia para a estação de metro da Lapa, brincadeiras com giz no piso cimentado, etc. Os materiais utilizados na construção, a boa insolação e o sombreamento de cada uma destas áreas foram considerados fatores determinantes para os diferentes modos de ocupação dentro do Bairro da Bouça, e as suas razões serão analisadas a seguir.

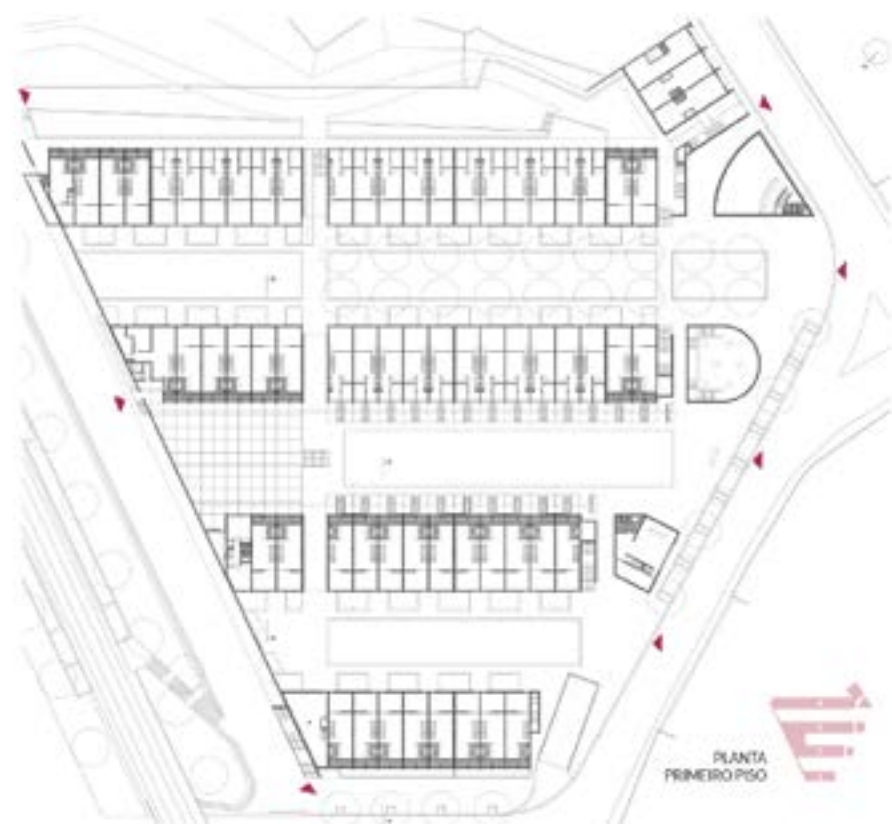


Figura 100: Planta térreo. Análise de acessos aos pedestres a partir de vias públicas. Foto: *El Croquis*.

Figura 101: Planta primeiro piso. Análise de acessos aos pedestres a partir de vias públicas. Foto: *El Croquis*.

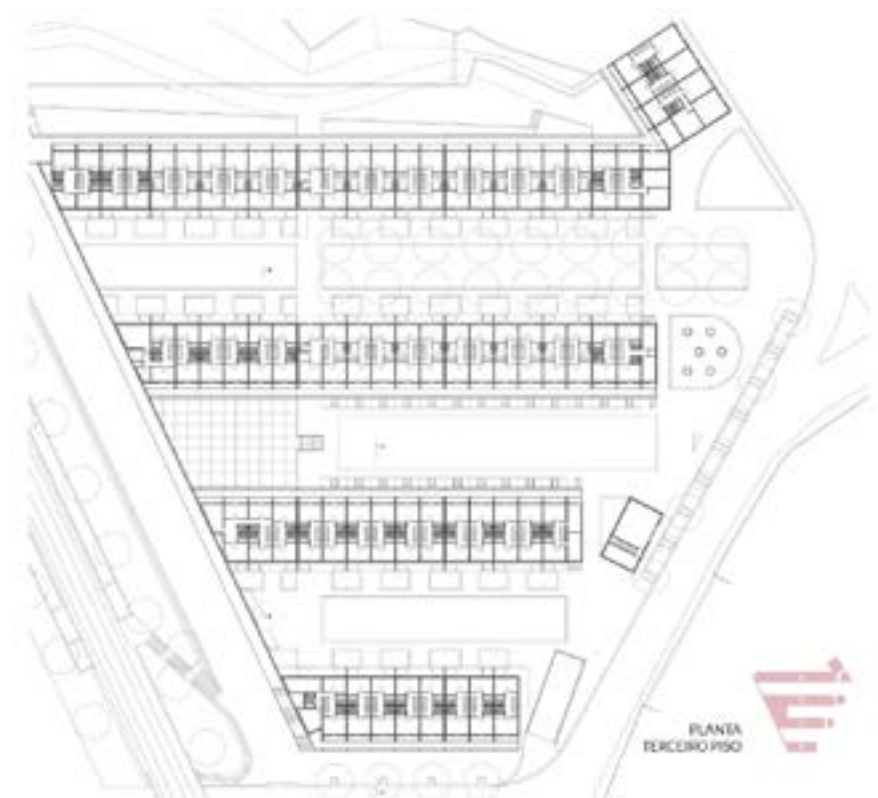
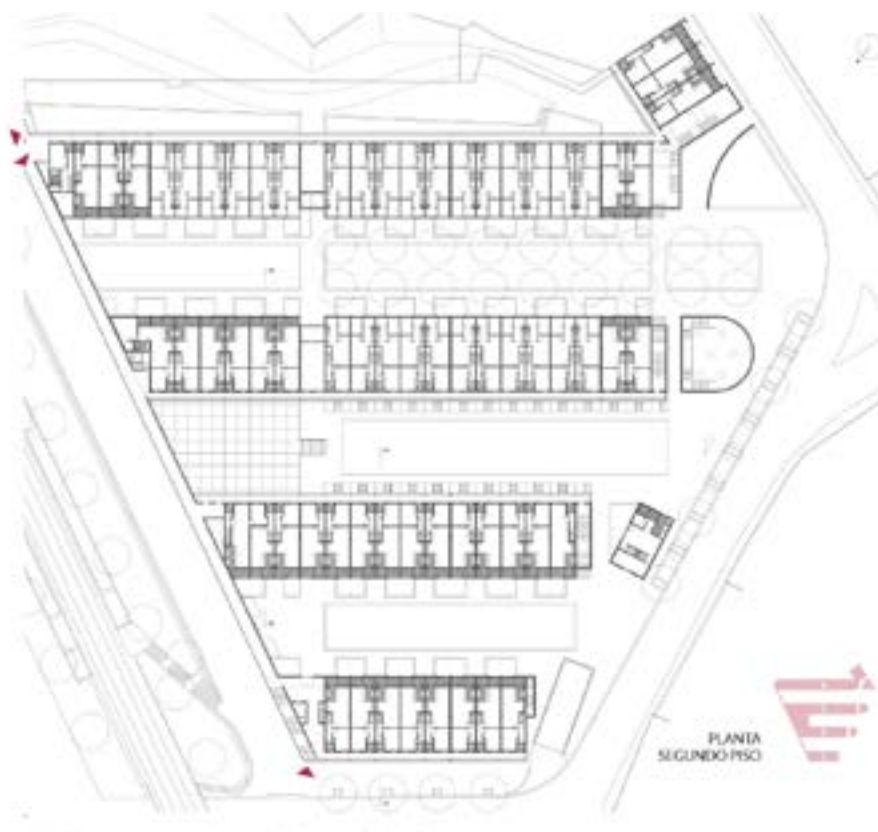


Figura 102: Planta segundo piso. Análise de acessos aos pedestres a partir de vias públicas. Foto: El Croquis.

Figura 103: Planta terceiro piso. Análise de acessos aos pedestres a partir de vias públicas. Foto: El Croquis.



Figura 104: Planta de áreas comuns e acessos. Pisos térreo.

Figura 105: Planta de áreas comuns e acessos. Pisos 1 e 2. Habitação em vermelho no bloco 3: Habitação 68.



Figura 106: Planta de ampliação das áreas comuns. Piso 1.

Figura 107: Pátio de acesso ao metro. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 108: Pátio de acesso ao metro. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 109: Relva no pátio de acesso ao metro. Fonte: Arquivo pessoal.

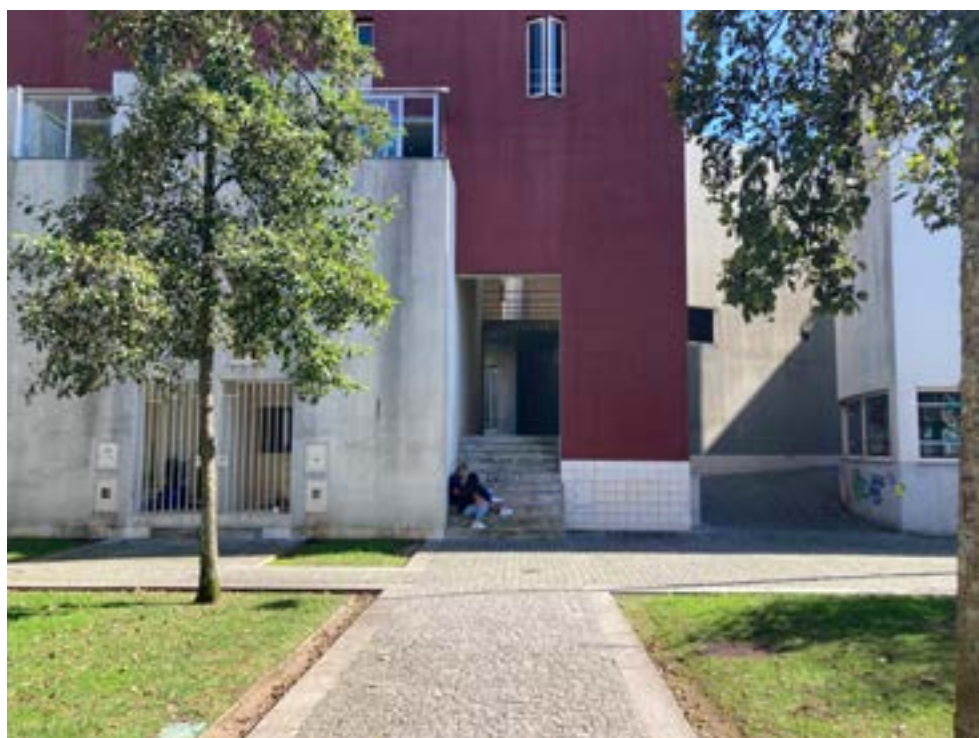


Figura 110: Área das escadas. Conjunto 4. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 111: Área das escadas. Conjunto 3. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 112: Pátio das árvores. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 113: Pátio do campo de areia Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 114: Pátio da relva.Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 115: Terraço. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 116: Escada para o terraço.. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 117: Desenho de observação da janela do Quarto 1. Leticia Guimarães, 2021

programa de desenvolvimento do método

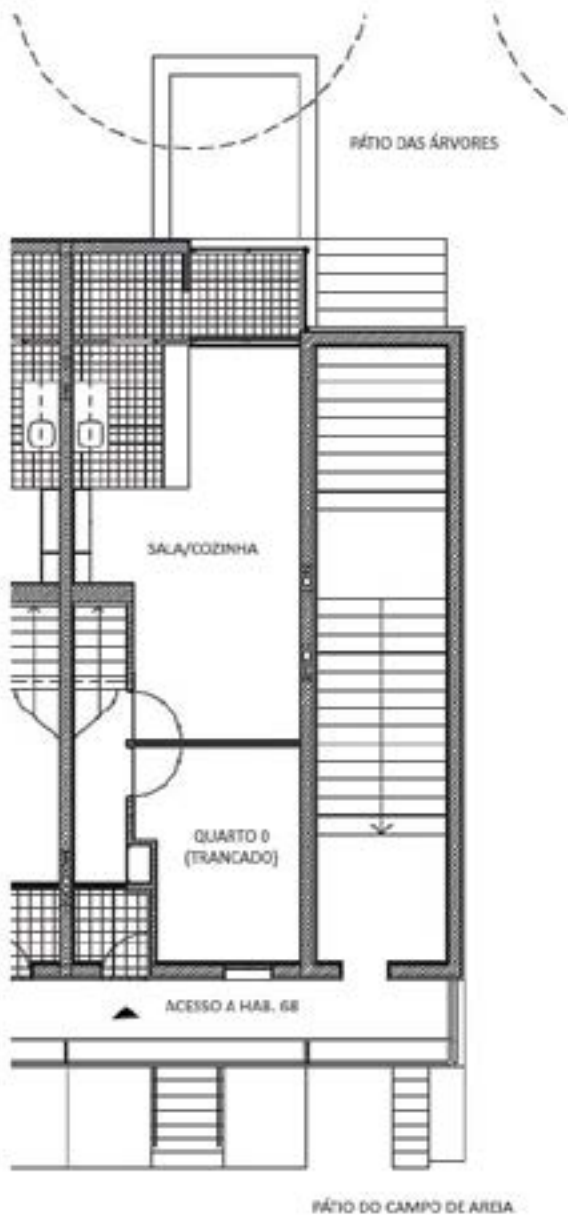
3.4.1 Através da janela

Ao longo do tempo em que morei na Habitação 68, por razões diferentes e em momentos distintos, ocupei três dos cinco quartos existentes na casa, os quartos 1, 2 e 4 localizados no segundo piso (Fig. 118 e 119). Algumas razões estavam relacionadas ao meu conforto e outras a fatores fora do meu controle (Fig. 119). Estas mudanças de quarto dentro do ambiente da casa possibilitou o meu acesso a diferentes janelas e vistas, ora para o *pátio das árvores* (Fig. 112 e 117), ora para o *pátio do campo de areia* (Fig 113).

O estudo dos espaços comuns da Bouça através das janelas sugeriram duas tipologias de apreensão: **visual** (pessoas realizando alguma atividade, motorista de uber perdido, “personagens” conhecidos pelo grupo de moradores, identificação de atividades realizadas cotidianamente, percursos e caminhos feitos pelos transeuntes, etc.) e **auditiva** (barulhos, vozes de crianças brincando, conversas, música alta, etc).



Planta 2º piso



Planta 2º piso

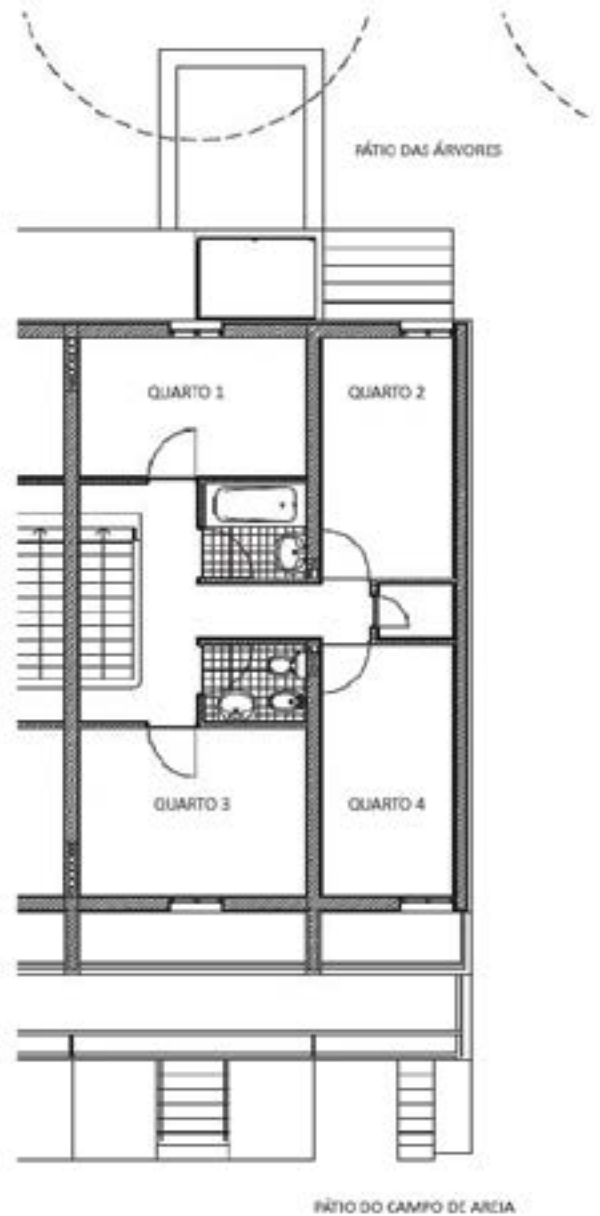


Figura 118: Planta baixa do primeiro e segundo piso da habitação 68. Nomenclatura dos espaços feita pela autora. Fonte: *El Croquis*.

3.4.1.1 Apreensão visual

A localização da habitação 68, na extremidade do Conjunto 3 (Fig. 120), possibilitou o estudo das dinâmicas das áreas de maior fluxo do Bairro: o **pátio das árvores** e o **pátio das escadas**. Mais precisamente, a partir da observação das pessoas que habitavam tais áreas, foi possível identificar alguns grupos pelos seus modos de apropriação e usos destes espaços.

O grupo de **transeuntes** (entregadores, visitantes ou pessoas que circulam pela área com pouca frequência) é identificado por pessoas que parecem estar perdidas ou com alguma dificuldade para se localizarem dentro do Bairro (Fig. 120). Percebeu-se que no geral buscam os trajetos mais próximos às vias circundantes do Bairro, sem adentrar muito nos pátios.

Os **turistas** são identificados pelas câmeras nas mãos, e pelo olhar curioso e desacelerado sobre a Bouça. Estes não estão apenas de passagem, permanecem por pouco tempo no Bairro, mas com a evidente intenção de conhecer, fotografar os espaços e os moradores. *Fui diversas vezes fotografada por eles enquanto observava-os da varanda do quarto 4.* Os turistas concentram-se, em sua maioria, no pátio do campo de areia para fotografar as famosas escadas da Bouça (Fig. 120).

Já os **habitantes** são identificados por se tornarem ao longo do tempo “rostos conhecidos”. Eram pessoas que estavam sempre pela região e, por vezes, realizando a mesma atividade todos os dias, nos mesmos lugares e horários como: convivências nas escadas para conversar, brincadeiras com bola, encontros aos fins de semana para convivência dos filhos no terraço, passeio com os seus cães, etc. Este grupo habita com maior frequência os espaços comuns e tem percursos definidos; sabem se localizar dentro dos espaços comuns do Bairro. Por estes motivos, este será o grupo a ser considerado na abordagem ao campo.

2021

JANEIRO

FEVEREIRO

MARÇO

ABRIL

MAIO

JUNHO

15 de janeiro: Mudança de casa para a Bouça
Ocupação do Quarto 1
Razão: Quarto virado à sul com boa insolação
Em isolamento social total
Total de habitantes da casa: 3

03 de abril: Início do trabalho prático na Bouça
Início da redução das medidas de isolamento
Ainda em isolamento total

Habitante do Quarto 2 deixa a casa
Total de habitantes da casa: 2
Isolamento parcial

1ª etapa



Figura 119: Linha do tempo de organização e desenvolvimento do trabalho através do espaço ocupado. Produzido pela autora.

JULHO

Ocupação do Quarto 4 como escritório
Razão: Para dividir espaço do descanso do espaço de trabalho e para ter acesso à varanda.

AGOSTO

Senhorios da casa pedem que a casa seja desocupada até o fim de setembro para obras.
31 de agosto: Habitante do Quarto 3 deixa a casa / Internet da casa é cancelada por antiga moradora sem aviso prévio
Total de habitantes da casa: 1
Isolamento parcial com maior interação com os habitantes

SETEMBRO

Ocupação do Quarto 2 como escritório
Razão: O vizinho do bloco 4 à frente disponibiliza seu wifi para a minha utilização e esse é o único ambiente com sinal.

OUTUBRO

01 de outubro: Saída da casa.

2ª etapa

3ª etapa





Figura 120: Mapa de fluxos por grupos identificados: Moradores, turistas e transeuntes. Em percurso, com destino definido ou “perdidos”.

3.4.1.2 Apreensão auditiva

Com o avanço das estações mais quentes, pude manter as minhas janelas abertas por mais tempo, o que me permitiu ouvir os sons dos espaços comuns. Estes sons instigaram-me a perceber, por exemplo, de onde vinha a voz de crianças brincando ou de uma música alta de uma caixa de som. A partir disso, comecei a identificar grupos de moradores e as atividades cotidianas que realizavam. Estes sons informavam quando os espaços comuns estavam a ser utilizados e ajudaram-me a definir quais seriam os melhores dias e horários da semana para estar em campo desenhando.

3.4.2 Abordagem ao campo: Orientações teóricas do método e reflexões

Como descrito anteriormente, a abordagem ao campo de estudo foi desenvolvida em contexto de isolamento e distanciamento social o que a tornou, sobretudo, delicada. Num contexto onde a proximidade física pode significar desrespeito ao outro, o equilíbrio entre a adaptação às medidas de segurança governamentais com o respeito ao espaço do outro exigiu sensibilidade e cuidado na aproximação.

No mais, determinei ser de extrema importância o meu reconhecimento como habitante do Bairro do Bouça pelos meus vizinhos, e não apenas desenhadora, pois julgava que assim seria mais fácil uma possível interação nos meses de pesquisa que se seguiriam. Deste modo, era primordial que eu estivesse mais presente nos espaços comuns do Bairro e pudesse desenvolver uma relação mais próxima com meus vizinhos ao longo do tempo. Aqui realizo o aprendizado que tive com Claudio Carbone, durante o desenvolvimento desta dissertação. Em nossa entrevista, Carbone (2021) disse-me que a sua aproximação ao Bairro da Torre foi faseada, dando a oportunidade aos habitantes do Bairro de se acostumarem com a sua ferramenta de trabalho, identificada neste texto como representação “Audiovisual” através de uma câmera.

...a minha abordagem é sempre de começar nem fazendo foto só começar indo ali com uma câmera na mão. Nem me lembro onde que eu vi esta cena, e depois comecei a acreditar que era uma boa ideia e comecei a fazer sempre assim. Então, eu ia com uma câmera na mão para deixar as pessoas se acostumarem com esse objeto, sem fazer absolutamente nada. Depois comecei a fazer fotografias da paisagem, depois da paisagem e das pessoas, depois fotografias das pessoas e depois comecei a filmar. (Carbone, 2021)³

Desta forma, decidi dar início à abordagem ao campo através do desenho etnográfico. O método de abordagem complementou-se com a aplicação de duas Estratégias: o “Caderno de desenhos” e a “Identificação e aproximação”.

Em síntese, a abordagem ao campo de estudo realizou-se em três etapas:

- 1ª) Aproximação ao território: observação e desenho dos modos de habitar os espaços comuns;
- 2ª) Aproximação direta aos habitantes;
- 3ª) Observação e desenho dos modos de habitar em diálogo com os habitantes.

Uma apresentação mais detalhada destas etapas será feita no capítulo seguinte, acompanhada pelos desenhos etnográficos produzidos ao longo do desenvolvimento de cada uma.

Após uma primeira abordagem piloto, foi traçada uma rotina de trabalho caracterizado como um exercício empírico constituído por: 1) aplicação das Estratégias; 2) análise dos resultados; 3) em caso de resultado positivo, é dado prosseguimento à aplicação da Estratégia; 4) em caso de resultado negativo, é feita a reavaliação da Estratégia, buscando possíveis razões para as falhas e possíveis soluções ou adaptações. O resultado foi considerado positivo quando a Estratégia tem os resultados previstos na parte teórica e responde ao objetivo traçado. O resultado foi considerado negativo quando a Estratégia não tem o resultado previsto e não responde ao objetivo traçado

A Bouça invisível



Figura 121: Fotografia do lugar escolhido para a primeira abordagem ao campo e realização do desenho etnográfico. Arquivo pessoal.

Etapa 1: Aproximação ao território

A Etapa 1 teve início no dia 2 de abril de 2021, quando algumas restrições de uso dos espaços públicos ainda existiam, assim como regras que restringiam o agrupamento de pessoas. Por esta razão, esta etapa foi a mais cuidadosa de todas, era o momento de testar a Estratégia traçada para perceber como os habitantes reagiriam a minha presença como desenhadora.

Em respeito ao distanciamento social e ao espaço individual destas pessoas, num contexto tão delicado, resolvi ter uma abordagem mais distanciada aplicando duas Estratégias: o “Caderno de desenhos” e “Identificação e aproximação”, na intenção de também testar se o desenho e o caderno eram capazes de gerar alguma curiosidade nos habitantes.

4.1.1 Orientações para a aplicação da Estratégia

- Frequentar os espaços comuns sempre que possível para ser reconhecida como habitante e facilitar uma possível aproximação nos meses seguintes;
- Usar um caderno como suporte de desenho para utilização da Estratégia “Caderno de desenhos”;
- Testar essa Estratégia como “disparador de conversas” (Kuschnir, 2014).

A escolha do primeiro local de desenho, o *pátio do campo de areia*, foi estratégica (Fig. 121). No dia 2 de abril de 2021 às 17h18, decidi sair de casa e observar se havia alguma movimentação e vi que havia um grupo de seis crianças jogando bola neste pátio, além de alguns adultos que sentavam nas escadas para fumar ou observar as crianças. Sem me

02 . ABRIL . 2021

17h18

↑ N

MULHER SAI DE CASA PARA
ACOMPANHAR 2 CRIANÇAS
PARA BRINCAR. SAI DO
APARTAMENTO E SENTA NA
ESCADA. FICA NO TELEFONE.

O MENINO VAI JOGAR BOLA COM OUTROS
MENINOS DO PRÉDIO, E A MENINA QUE
É UM POUCO MENDR FICA DESENHANDO COM
GIZ NO DEGRAU DA ESCADA.

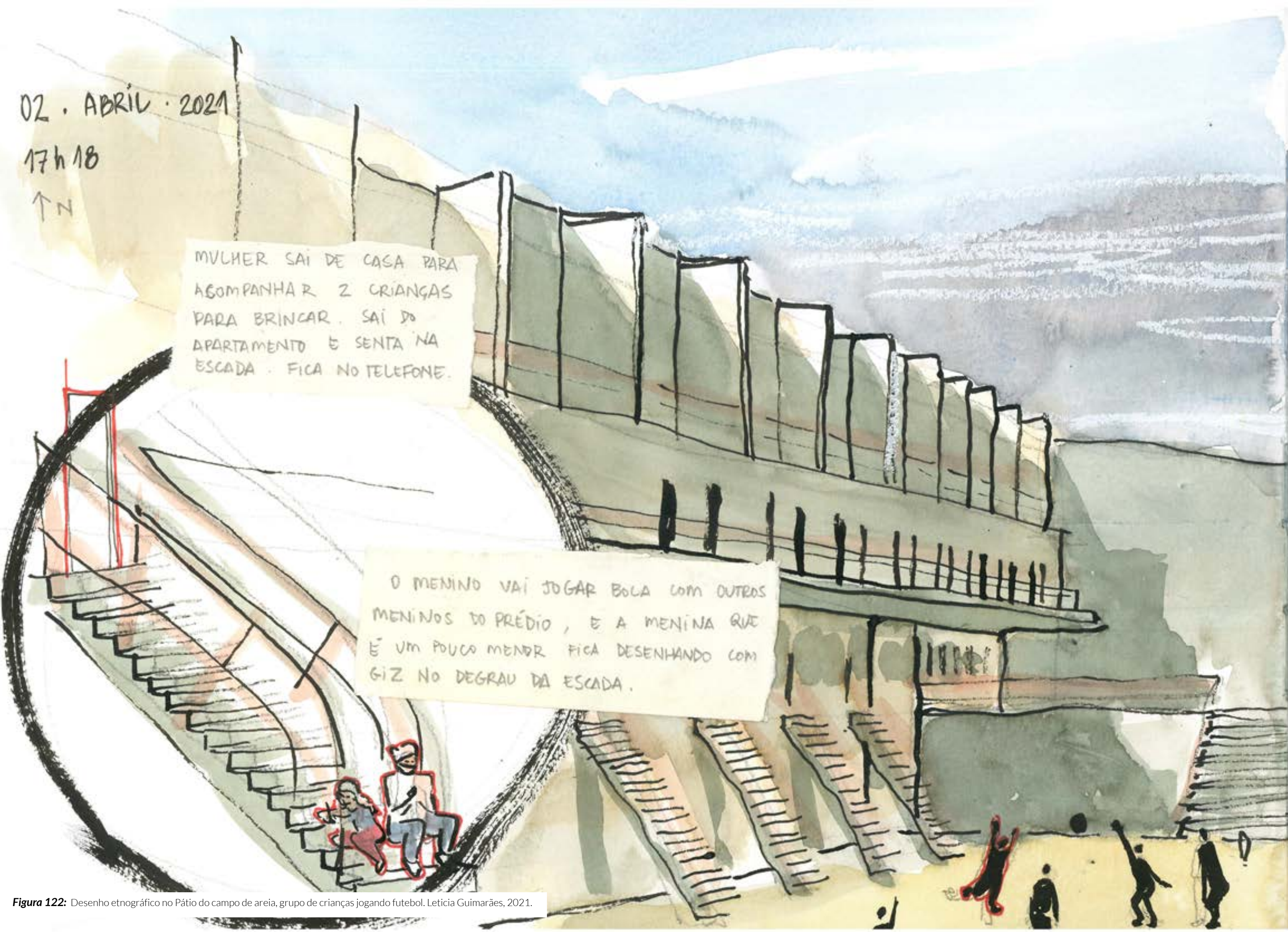


Figura 122: Desenho etnográfico no Pátio do campo de areia, grupo de crianças jogando futebol. Leticia Guimarães, 2021.



MULHER SAI PARA FUMAR E MEXER
NO TELEFONE. SENTA LOGO NO SEGUNDO
DEGRAU DA ESCADA DO SEU APARTAMENTO.

aproximar muito, sentei-me num lugar estratégico onde pudesse ser vista e comecei a desenhar.

Já em um primeiro momento, percebi que a Estratégia “Caderno de desenhos” como um “disparador de conversas” não teve o efeito de aproximação aos habitantes como esperado.

4.1.2 Observações sobre o campo

No entanto, o primeiro exercício de desenho etnográfico foi importante porque pude observar que:

- Alguns dos adultos que estavam ali eram pais ou cuidadores daquelas crianças. Percebe-se que as escadas funcionavam como “banco” ou uma “arquibancada” para o jogo de futebol, e que raramente outras pessoas que não fossem os próprios moradores das casas as quais estas escadas davam acesso, sentavam-se nelas (Fig. 122).
- As escadas aqui são elementos interessantes porque por mais que configurem o espaço público no ambiente do *pátio do campo de areia*, são elementos que também fazem parte do ambiente privado, porque são dão acesso unicamente à habitação;
- Nos degraus das escadas uma criança desenhava com giz, e que depois de algumas visitas àquele mesmo local em horários parecidos, constatou-se ser uma atividade cotidiana dela (Fig. 122).

4.1.3 Análise dos resultados



Dei prosseguimento ao estudo já um pouco inquieta com a falha da Estratégia “Caderno de desenhos” em gerar curiosidade nas pessoas. Na minha prática de desenho de observação de lugares e pessoas, esta era uma das ferramentas que eu mais utilizava e que, frequentemente, causava a curiosidade e aproximação das pessoas que estavam próximas ou que passavam por mim. No geral, faziam perguntas ou apenas paravam para me observar a desenhar. Nesta situação, nada aconteceu. Os habitantes continuaram as suas atividades como de costume e não pareceram estar curiosos com o caderno. Dei prosseguimento ao estudo para continuar a avaliar esta Estratégia.

Como não obtive aproximação das pessoas, resolvi continuar frequentando os espaços comuns para desenhar e criar uma relação mais próxima com os meus vizinhos. A partir das reflexões feitas com o primeiro desenho, e para superar as dificuldades que as medidas restritivas daquele momento causavam ao método, foquei o desenho etnográfico nos modos de apropriação dos espaços comuns. Passei a observar pistas que poderiam “contar uma história” sobre dinâmicas do Bairro.

Mais uma vez, identifico-me com a abordagem de Carbone que buscou espreitar os acontecimentos do Bairro da Torre para deixar a história ser contada através dos acontecimentos observados.

Então comecei a filmar pela primeira vez, acho que se calhar é algo que poderia te interessar, através de um esquema etnográfico. Ou seja, de tentar não fazer nenhuma entrevista como tinha feito em uns documentários anteriores, mas deixar contar a história através dos acontecimentos que aconteciam dentro do bairro. (...) Também comecei a filmar o próprio cotidiano, claramente será mais a parte etnográfica da imagem... Ou seja, só explicar através da imagem, do prédio partido, da água a entrar do telhado ou de como se vestem quando está inverno e está frio... então é também através da imagem... é bastante fácil depois conseguir apresentar, hum... mandar uma mensagem. Então tentei depois juntar as várias coisas para fazer um filme sem ter alguém que fala diretamente com o público. E acho que também agora é a forma que gosto mais de adaptar aquele com o meu trabalho audiovisual. (Carbone. 2021)⁴.

Neste momento, estávamos em fase de transição para medidas menos restritivas, no entanto, eu ainda passava muito tempo dentro da Habitação 68. Permanecia a observar e ouvir pela janela do Quarto 1 (Fig. 123 e 124) as dinâmicas do *pátio das árvores*. Notei que aos finais de semana uma alteração no “ritmo” do bairro, as atividades e movimentação de transeuntes e habitantes eram reduzidas, comparada aos dias de semana.

Após esta análise, a aplicação da Estratégia foi revista.



Figura 123: Vista da janela do Quarto 1. Arquivo pessoal.

Figura 124: Vista da janela do Quarto 1 para o pátio. Arquivo pessoal.

4.1.4 Novas orientações para a aplicação da Estratégia

- Focar o desenho nos modos de apropriação do Bairro da Bouça;
- Desenhar os espaços comuns nos dias de semana;
- Desenhar os “personagens” identificados com maior frequência no Bairro da Bouça com a intenção de testar a Estratégia “Identificação e aproximação”, promovendo, na melhor das hipóteses, acesso à mais informações sobre o Bairro.

O desenho etnográfico focado nas apropriações do Bairro da Bouça e em “personagens” trouxe algumas outras questões ao estudo do Bairro da Bouça.

4.1.5 Novas observações sobre o campo

- São vistos com frequência estendais apoiados para fora das janelas do alçado sul do bloco 3, a partir das 15h, momento mais quente do dia e quando o sol incidia diretamente neste alçado (Fig. 125);
- Notou-se que os personagens identificados pela janela usavam frequentemente as escadas do bloco 3 à tarde, e a do bloco sul pela manhã para se sentar e para “passar o tempo”. Ali conversavam e permaneciam por algumas horas. Posteriormente, concluiu-se que eles de fato permaneciam nas escadas nos mesmos horários durante os dias da semana. (Fig. 126 e 127);
- Esse grupo gostava, portanto, de se reunir todos os dias, à sombra e no pátio dos blocos em que moravam (Fig. 126);
- Assim como as habitações do bloco 3, as do bloco 4 também estendiam suas roupas no mês de Julho aproximadamente no mesmo horário (Fig. 128);
- A habitante de uma das casas deixava as plantas à frente de sua casa, as recolhia ao final da tarde, quando abria o portão para Nala, seu cão, sair para passear no jardim do *pátio das árvores*. A casa ao lado tinha duas bicicletas presas ao portão (Fig. 128);
- Mais uma vez, os habitantes não se aproximaram da desenhadora, no entanto, desta vez pareceram curiosos e um pouco desconfiados (Fig. 127).



02 · ABRIL · 2021

16:21 - 18°C

ESTENDAL PARA FORA DA JANELA

RETIRADA ÀS 16:49

↑ 0



Figura 125: Desenho etnográfico. Roupas estendidas para fora da janela do bloco 3 à tarde e senhores que se encontram para conversar nas escadas do mesmo bloco. Leticia Guimarães, 2021

05 . MAIO . 2021

16:40 - 18h - 17°C / 19°C

↑ L



Figura 126: Desenho etnográfico. "Vovôs" sentam-se para conversar na escada do Pátio das árvores. Leticia Guimarães, 2021.

06 - MAIO - 2021

18h32

OS SENHORES COMEÇAM
A OLHAR DESCONFIAZOS PARA
MIM, UM 3º CHEGA DEPOIS.



Figura 127: Desenho etnográfico. Vovôs conversam na escada do Pátio das árvores. Leticia Guimarães, 2021.



01 - JULHO - 2021

15h40 - 16h40

↑0



Figura 128: Desenho etnográfico. "Nala, vem comer franguinho!". Leticia Guimarães, 2021.

NALA, ANDAI!
COMER FRANGUINHO!

16h15

As plantas são retiradas.
A senhora que vive aqui varre
e lava a entrada. Também
solta seu cachorro para passear
no jardim a frente.

Também
chegam os
senhores da
escada



4.1.6 Nova análise dos resultados

Mais uma vez não houve interação direta com os habitantes. Comecei a questionar se esta dificuldade se dava em razão do contexto de pandemia, se seria uma diferença cultural, se pensavam que eu era uma turista, e por isso não tinham interesse na aproximação ou se, por fim, só não tinham interesse em se aproximar.

Para além da utilização do “Caderno de desenhos” como elemento de encadeamento de ideias e construção de narrativas, tornou-se eficaz a utilização de elementos gráficos que deram peso para informações que considerei importantes, como os “vovôs sentados na escada”. A escrita complementa o desenho para trazer outras informações que o desenho sozinho não é capaz de informar, mas que foram observadas e que contribuíram com a percepção geral do lugar em estudo. Alguns exemplos são a temperatura, a data e o horário em que foram realizados os desenhos (Fig. 125-128).

Da mesma maneira, tornou-se eficaz a utilização de outras Estratégias como “Comunicar o invisível” representado pelos balões de *cartoon*, e a “Escrita como ferramenta” para detalhar o que foi observado no período de tempo em que estive no local a desenhar. A inclusão de sombras no desenho também ajudam a entender a razão de as roupas estarem estendidas no guarda-corpo: o sol já muito inclinado às 15h40, finalmente chega no alçado noroeste do bloco 4.

As sugestões de encaminhamento se encaixam já durante a prática da Etapa 2 que será desenvolvida à seguir.

4.2 Etapa 2: Aproximação direta aos habitantes



A Etapa 2 teve início em meados de Julho, quando passei a ocupar o quarto 4 para ter mais espaço para trabalhar. Escolhi intencionalmente esse quarto para ter acesso à varanda à noroeste, que tinha vista para o *pátio do campo de areia* (Fig. 129 e 130).

Ao passar mais tempo no quarto, o que me chamou a atenção foram os sons desta área, como os sons de rodas de mala no piso rugoso da calçada que identificavam viajantes e o som de vozes de crianças brincando ao final da tarde.

Quanto ao grupo de crianças, parecia ser um grupo de no máximo 10 crianças, mas que estavam com frequência naquele espaço para brincar de bola, na maior parte das vezes. As brincadeiras, que por vezes se estendiam até às 22h, às vezes causava incômodo na vizinhança mais idosa. Percebi que havia ali um confronto de gerações na opinião sobre como aquele espaço deveria ser utilizado. Não consegui desenhar este grupo nos momentos de brincadeira por falta de luz natural, fator que atrapalhava a prática do desenho.

Passei a observar mais este grupo que identifiquei no pátio do campo de areia, e um segundo grupo de crianças que identifiquei também pelo som no *pátio das árvores*.

Em paralelo, percebi que, com o avanço do verão, o espaço de relva do *pátio das árvores* passou a ser cada vez mais utilizado. Identifiquei um grupo de crianças que passava quase todos os dias neste lugar, ao longo de toda a tarde. Inferi que, por conta das férias de verão e avanço das medidas de desconfinamento, estes espaços passaram a ser mais utilizados. Fiquei mais atenta a este grupo e continuei acompanhando o grupo de senhores da escada. Em todo este tempo, procurei sempre cumprimentá-los, para tentar perceber se havia alguma abertura para uma conversa, o que não aconteceu neste período de tempo.



Em meados de agosto, passei a trabalhar no quarto 2, o que me possibilitou um outro ângulo, mais amplo da área das escadas e do corredor de acesso à Rua da Boavista, além de maior proximidade à escada onde os

senhores sempre se encontravam (Fig. 131-134).

Neste quarto, voltei a concentrar a minha atenção às atividades no *pátio das árvores*. Neste momento, chamou-me atenção a movimentação que havia nas escadas do bloco 3 durante os dias de semana, onde no horário de almoço concentravam jovens adolescentes para ouvir música, fumar e comer. Um pouco mais tarde, na mesma escada, ficaria o grupo de idosos à sombra, na parte inferior.

As escadas do bloco 4, além de estarem desocupadas por mais tempo no período da tarde, têm um patamar maior entre o primeiro nível e o nível do segundo piso do edifício. Esse patamar é o que dá acesso ao metro da Lapa pelo lado leste. Isto dava ao grupo de jovens mais espaço para dançar, gravar vídeos, conversar, jogar bola etc. Por ter um recuo, o ambiente era também mais reservado (Fig. 135).

Paralelamente, as crianças continuavam a usar a relva do *pátio das árvores* para brincadeiras e piqueniques. No dia 01 de setembro, enquanto trabalhava, ouvi novamente a movimentação e resolvi descer para desenhar. Nesse dia fiz uma breve descrição em diário sobre o que aconteceu em campo.

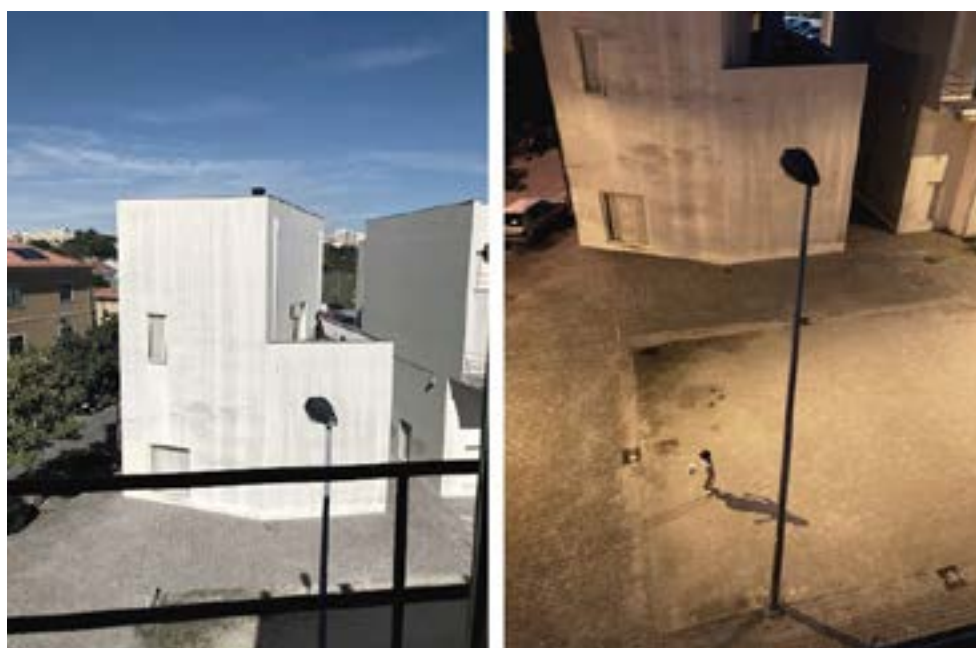
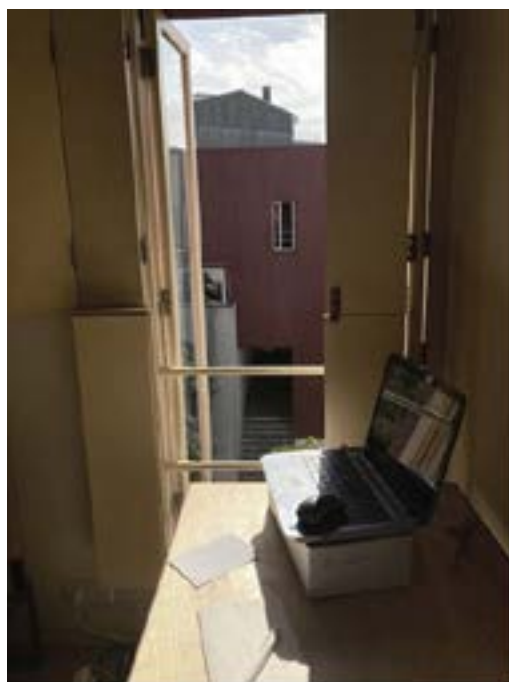


Figura 129: Fotografia da vista janela do quarto 4. Arquivo pessoal.

Figura 130: Fotografia. Crianças jogam futebol no Pátio do campo de areia. Arquivo pessoal.



- Figura 131:** Fotografia da vista janela do quarto 3 para as escadas do conjunto 4. Arquivo pessoal.
- Figura 132:** Fotografia da vista janela do quarto 3 para a travessia da R. da Boavista. Arquivo pessoal.
- Figura 133:** Fotografia da vista janela do quarto 3 para o *pátio das escadas*. Arquivo pessoal.
- Figura 134:** Fotografia da vista janela do quarto 3 para as escadas do conjunto 3. Arquivo pessoal.

19h17

2 jovens usam a
escada para jogar
bola.



4.2.1 Orientações para a aplicação da Estratégia | Diário: 01 de setembro de 2021

Vi uma movimentação de três grupos (um de crianças, outro de adolescentes e um terceiro de idosos) no pátio das árvores e decidi descer para desenhar e ver se alguma interação aconteceria a partir disto.

Comecei a desenhar. As crianças faziam um piquenique na relva e conversavam entre si. O grupo de adolescentes dançavam ao som de uma música alta nas escadas e o grupo de idosos permanecia na escada como de costume. Algumas pessoas passavam por mim a caminho de suas casas, para levar o cão para passear ou de saída para algum lugar. Não houve qualquer tipo de interação de nenhum dos grupos ou das pessoas que estavam sozinhas. Não pareciam curiosas e não mantiveram contato visual como forma de aproximação. Terminei o primeiro desenho e resolvi me aproximar do grupo de crianças para perguntar sobre o Bairro.

Era um grupo de 4 crianças, entre 10 e 13 anos, e estavam com materiais de pintura e desenho, além de uma bola na relva (Fig. 136). Contaram-me mais sobre o Bairro, de como é a vida no Bairro e como utilizam os seus espaços. À tarde fazem piquenique no *pátio das árvores*, voltam para casa para jantar quando os pais chamam. Depois, voltam mais tarde para jogar bola no *pátio de areia*. A partir deste encontro, fiz algumas observações.

4.2.2 Observações sobre o campo

- Ao desenhar a relva e o piquenique, ouvi o diálogo entre um senhor que abordou uma das crianças, o senhor pedia que o menino lhe comprasse pão. Num primeiro momento, achei aquele fato estranho, mas logo percebi que eles tinham uma relação mais próxima de apoio e cuidado do que eu como observadora externa imaginava, pois acreditava que o grupos não interagiam entre si por não partilharem do mesmo espaço comum (Fig.136);
- Estas relações criam redes de apoio. Quando desci para desenhar o piquenique, apesar de saber que é um lugar seguro, pensei em como as

crianças poderiam estar inseguras brincando sozinhas ali. No entanto, o que transforma este lugar seguro para as crianças são os próprios “olhos da rua” (Jacobs, 2011), dos habitantes que conhecem estas crianças e suas famílias;

- O espaço da relva do *pátio das árvores* é um dos poucos lugares sombreados durante o verão e por isso um lugar agradável de permanência longa (Fig. 136).

4.2.3 Análise dos resultados

Neste momento, eu imaginava que, por serem crianças, ficariam curiosas com o desenho e poderiam se aproximar e fazer perguntas como acontece de costume, mas novamente isso não aconteceu. Resolvi então adaptar o modo de aproximação aos habitantes: decidi que deveria me aproximar do grupo de crianças e perceber se havia alguma abertura para conversar. Ao me aproximar do grupo, apresentei-me como estudante de Mestrado e expliquei minha pesquisa. Perguntei sobre os lugares interessantes para desenhar pessoas no Bairro da Bouça e obtive uma resposta positiva à Estratégia, o grupo disse que eu poderia desenhá-los. Em outras palavras, apresentar-me como habitante e estudante ajudou na aproximação ao grupo. O grupo mostrou-se muito interessado pelos desenhos e gostaram de terem sido desenhados. Afinal, a Estratégia “Identificação e aproximação” foi eficaz. O grupo estava aberto a conversar, apenas não se aproximou (Fig. 137).

A partir daí consegui ter maior contato com os habitantes da Bouça, ouvir as histórias sobre o Bairro e sobre a relação com ele. O grupo também me indicou que era o mesmo grupo que brincava no *pátio do campo de areia*. Contaram sobre como, na minha perspectiva, cuidavam do Bairro. Estavam a utilizar todos os espaços comuns e, portanto, sabiam e viam muitas coisas acontecerem. O que os tornava “informantes” excelentes sobre os modos de habitar o Bairro.

Após este contato e a partir das novas informações obtidas através do diálogo com o grupo, a Estratégia de abordagem ao campo sofreu novas adaptações.

01.09.21

"NASCEMOS AQUI,
E NOS CONHECEMOS
DESDE ENTÃO..."

Um senhor
pede para
que uma das
crianças
compre pão para
ele. Há um
senso de comuni-
dade.

Figura 136: Desenho etnográfico. Piquenique na relva do Pátio das árvores. Leticia Guimarães, 2021.

"Ô TIAGO,
PODES ^{ME} FAZER
ESTE FAVOR?"

... MAS MEU NOME NÃO É TIAGO...

"AH, SIM ... É QUE TENHO UM NETO QUE SE CHAMA TIAGO ..."

NÃO FAZ MAL / DEIXE-ME IR...

"OBRIGADO!"

↓
"TIAGO"



"Nós somos o que torna



Figura 137: Desenho etnográfico. "Nós somos o que torna este Bairro minimamente interessante!" Imagem editada para preservar informações pessoais. Leticia Guimarães, 2021.

ESTE BAIRRO MINIMAMENTE *interessante!*

minha
alunha é
!

"Somos o que
mantem emprego
a pessoas como a
Leticia, que precisa
desenhar o que se
faz no
bairro!"



4.2.4 Novas orientações para a aplicação da Estratégia

- Atentar-se mais aos personagens observados, para perceber se são os mesmos que utilizam outros espaços;
- Insistir na Estratégia “Identificação e aproximação”, buscando desta vez ao invés de desenhar os personagens na expectativa da sua aproximação espontânea, propôr a abertura do diálogo;
- Seguir as pistas que o grupo deu sobre as relações sociais do Bouça, dos modos de ocupar os espaços comuns e horários propícios para observar as atividades;
- Seguir com o desenho dos modos de apropriação dos espaços comuns, investigando mais o *pátio do campo de areia*.

4.3 Etapa 3: Observação e desenho dos modos de habitar a partir dos habitantes

A Etapa 3 teve início em meados de Setembro, e foi a última etapa da prática do desenho etnográfico no Complexo Habitacional da Bouça. No seguimento das conclusões da etapa 2, decidi observar apropriações e usos do espaço comum a partir das pistas de atividades rotineiras que aconteciam no *pátio de areia* dadas pelo grupo de habitantes na etapa anterior. Passei, portanto, a ficar mais atenta à esta área. Nessa etapa, busquei ir aos fins de semana ao *terraço*, área adjacente ao *pátio do campo de areia*, quando observei uma maior movimentação de famílias.



4.3.1 Observações sobre o campo

- No final de semana, um grupo de famílias se encontra no terraço para se reunirem (Fig. 139). Os pais acompanhados das crianças desenham no chão de concreto do *terraço* e inventam brincadeiras. Aqui o piso é utilizado como suporte de desenho e brincadeiras (Fig. 138 e 140), assim como foi feito pela criança no piso das escadas (Fig. 123);
- A brincadeira era a seguinte: Os postes de iluminação eram

enumerados em 1, 2 e 3, e as crianças tinham que correr de um poste para outro na ordem enumerada. No entanto, havia uma regra: só podiam correr após duas palmas feitas pelo pai, e deveriam parar quando ele desse outra palma. Ganhava quem chegasse ao final do percurso primeiro⁵;

- Aqui, os postes de iluminação servem para estruturar a brincadeira e criar percursos de corrida, e o piso cimentado é suporte de desenho para indicar a ordem dos postes e consequentemente, do percurso da brincadeira (Fig. 140)

- Quando cheguei para desenhar, encostei-me a um dos postes e sentei-me mais próximo das pessoas, sem perceber que estava inserida no espaço da brincadeira. Após perceber, pensei que isto ajudaria a atrair a atenção das crianças e dos pais, e iniciar uma conversa. No entanto, as crianças pareciam tímidas e os pais acreditavam estar me incomodando, o que foi negado por mim. Ainda assim, houve dificuldade na aproximação;

- O grupo parecia fazer estas atividades rotineiramente, pois passei a observar o piso sempre desenhado nas semanas seguintes;

O tempo reduzido que eu tive no Bairro da Bouça não me permitiu fazer mais desenhos, no entanto, pude chegar a algumas conclusões com o estudo.



Figura 138: Fotografias dos desenhos com giz no piso do Terraço. Arquivo pessoal.

5 Nos desenhos que realizei nesta etapa, a utilização da Estratégia “Comunicar o invisível”, “Desenho técnico e desenho etnográfico” e de elementos gráfico dos círculos, setas e tracejados ajudam a narrar o que foi observado.



Figura 139: Desenho etnográfico. Famílias brincam no Terraço. Letícia Guimarães, 2021.





Figura 140: Desenho etnográfico. Apropriações para brincadeiras no Terraço do Bairro da Bouça. Leticia Guimarães, 2021.

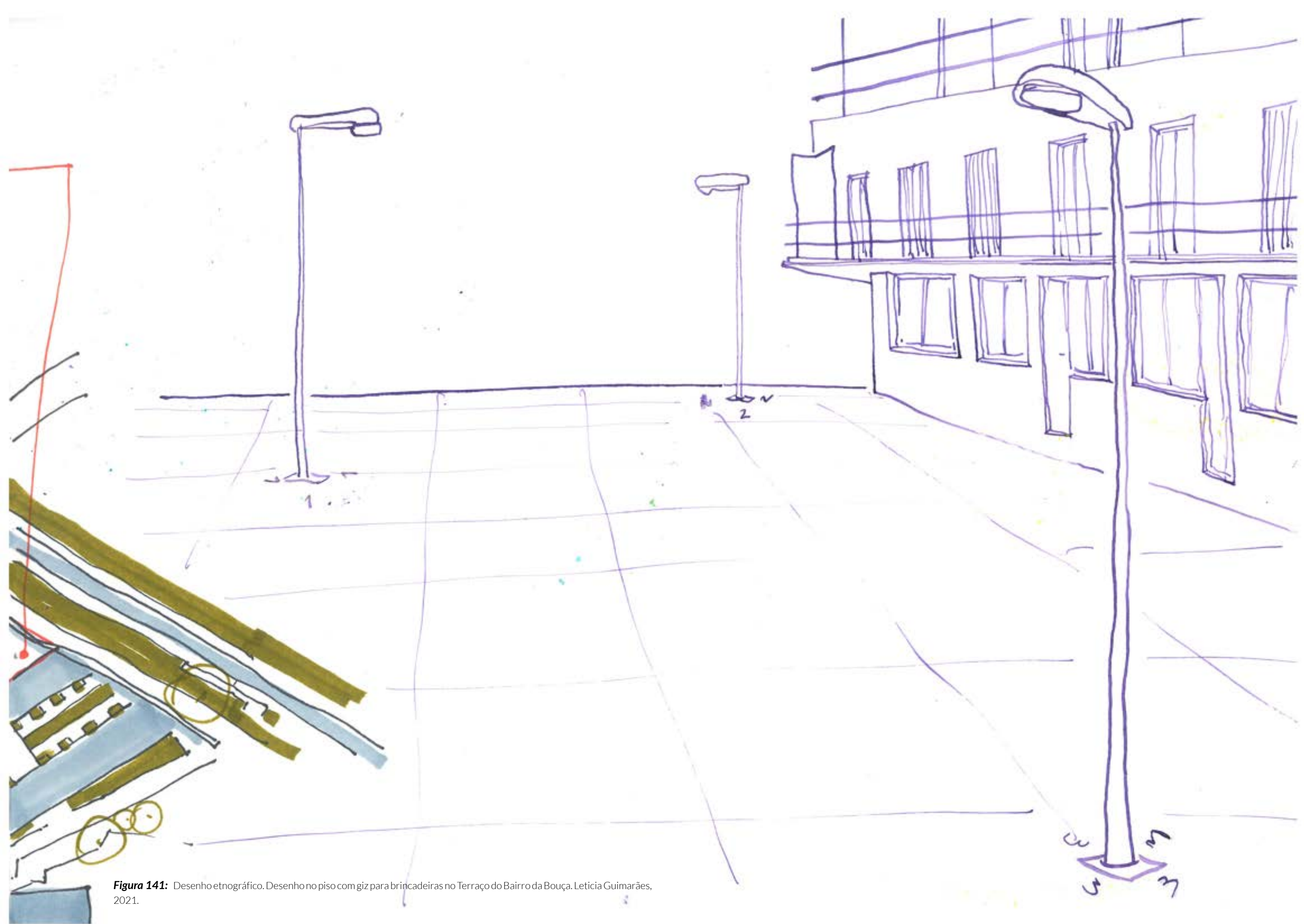


Figura 141: Desenho etnográfico. Desenho no piso com giz para brincadeiras no Terraço do Bairro da Bouça. Leticia Guimarães, 2021.

4.4 Conclusões prévias

4.4.1 Sobre o método

- A Estratégia “Identificação e aproximação” precisou ser adaptada para que se tornasse gerador de conversas, foi necessária uma abordagem direta aos habitantes para que a aproximação e abertura de conversa acontecesse. Talvez por um contexto de pandemia, tenha sido falha em suas suposições;

- O desenho se confirmou como um instrumento “para ver” (Causey, 2017), para absorver o lugar de um modo mais completo e sensorial;

- O “Caderno de desenhos” foi suporte para uma narrativa contínua, permitiu a conexão entre as representações do Habitado e as observações feitas enquanto era desenhado, página a página e, em dado momento, também serviu como “portifólio” para apresentar e explicar o trabalho aos habitantes. Esta Estratégia ajudou na aproximação aos habitantes;

- A utilização de alguns elementos gráficos como círculos, setas, linhas, etc., ajudam a destacar os aspectos do campo de estudo considerados interessantes.

4.4.2 Sobre os modos de uso e apropriações dos espaços do Bairro da Bouça pelos seus habitantes

- A materialidade dos pisos é determinante para algumas atividades cotidianas do Bairro da Bouça, assim como o sombreamento e os elementos verticais que encerram e configuram o espaço;

- Escadas são muito utilizadas como local para sentar e em áreas como a do pátio do campo de areia, configuram espaços de contemplação pela disposição bilateral à área onde há jogos de futebol como atividade frequente. Notou-se também que não há bancos no Bairro do Bouça;

- A flexibilidade dos espaços de uso comuns nos elementos que o

compõem (escadas, relvado, patamares, etc) e no reduzido mobiliário urbano permite diferentes apropriações e modos de habitar o Bairro da Bouça;

- Relações de apoio e cuidado invisíveis aos observadores externos, configuram os modos de ocupar os espaços comuns, porque criam ambientes seguros e de partilha dentro do ambiente do Bairro.



Figura 142: Fotografia de placa de aviso na parede da área das escadas. “Propriedade privada: Proibida a passagem e permanência de pessoas estranhas ao condomínio”. Arquivo pessoal.

Posteriormente, no dia 23 de outubro de 2021, estive no Complexo Habitacional da Bouça para tirar algumas fotografias e encontrei avisos nas paredes das “escadas dos vovôs”, no *pátio das árvores*, não observadas na época em que lá vivia (Fig. 142). Estes avisos fizeram-me refletir sobre algumas questões:

- Há incômodo por parte dos habitantes da Bouça pelo uso dos espaços comuns por outras pessoas que não são habitantes? Por quê?
- Os espaços comuns do Bairro da Bouça são de fato espaços privados?
- A proposta de integração do lote à quadra de Siza não sugeria uma indefinição dos limites dos espaços públicos “internos”, aqui chamados de espaços de uso comum da Bouça?
- A suave transição entre os passeios e os espaços de uso comum (definido pelo aviso como “área privada”) do Bairro da Bouça gera que tipo de questões de segurança para os seus habitantes, transeuntes, turistas e todas as pessoas que usufruem daqueles espaços?

considerações finais

Esta investigação se propôs a refletir sobre o desenho etnográfico enquanto método de estudo e representação do espaço Habitado, de modo a construir narrativas mais amplas sobre o espaço Habitado que contribuam com outros modos de representar a Arquitetura. Na I Parte, foi apresentado um breve panorama sobre os modos de representação do Habitado, Estratégias e Instrumentos de investigação e tipos de abordagem aos espaços Habitados e seus habitantes. A reflexão teórica desenvolvida foi essencial para o desenvolvimento do estudo prático apresentado na II parte, que buscou investigar os modos da habitar os espaços de uso comuns do Complexo Habitacional da Bouça, através do desenho etnográfico.

Após este estudo teórico-prático, apresentam-se algumas considerações: a) a inserção dos habitantes na representação do espaço Habitado é essencial para a análise deste espaço; b) para a comunicação dos múltiplos modos de habitar é necessária a combinação criativa entre Instrumentos e Estratégias; c) a representação dos espaços Habitados ajuda a identificar subversões ou *táticas* dos habitantes diante de uma arquitetura que não responde aos seus desejos ou necessidades; d) a representação do espaço Habitado tem melhor desempenho como ferramenta de investigação quando é desenvolvida em comunicação com os habitantes; e) o contexto do distanciamento social interfere na adaptação das Estratégias e Instrumentos para o desenho etnográfico; f) o uso do desenho de observação *in loco* e do *Caderno de desenhos* precisam ser revistos enquanto Estratégias de aproximação aos habitantes, a considerar uma realidade onde o distanciamento social seja cada vez mais comum.

Para a Arquitetura, a representação do espaço Habitado complementa as representações que usualmente se produzem da arquitetura ao levantar questões mais sensíveis para a sua discussão. As narrativas dos habitantes sobre o espaço Habitado são essenciais para a construção de uma nova representação dos espaços arquitetônicos, contribuindo positivamente para a reflexão sobre os efeitos que causam quando construídos.

Paralelamente, a análise da representação de um Bairro autoconstruído como o Bairro da Torre no Filme “*Another Lisbon*

Story” realizado por Claudio Carbone, trouxe outras reflexões sobre a importância da representação visual das narrativas dos habitantes para a Arquitetura. A representação audiovisual dos habitantes em processo de luta por direitos básicos fortalece-os em seu enfrentamento às instituições políticas, e instiga a construção de políticas habitacionais mais participativas. Ajuda na materialização e divulgação de uma das camadas mais importantes do processo participativo, o relato pessoal.

Além disso, a aplicação e a adaptação de Instrumentos e Estratégias no estudo prático foram essenciais para que se tivesse um panorama geral de possíveis resultados para a utilização do desenho etnográfico em contexto de isolamento e distanciamento social. O estudo prático apresentou resultados que foram interessantes para a própria reavaliação do método. Enquanto que, para a interpretação do espaço Habitado, acredita-se que com mais tempo e interação, os resultados poderiam ser aprimorados através do diálogo com os habitantes – fator indispensável para o redirecionamento do olhar da investigadora para áreas do campo de estudo ainda não exploradas e, potencialmente interessantes para investigação dos modos de habitar.

bibliografia

About Ila Bêka & Louise Lemoine. (s.d.). Acesso em 08 de setembro de 2021, disponível em Bêka & Lemoine: <http://www.bekalemoine.com/project.php>

Angelopoulou, S. L. (02 de junho de 2018). The japanese pavilion uses 42 drawings as instruments to document and evaluate life and architecture. Acesso em 24 de junho de 2020, disponível em DesignBoom: <https://www.designboom.com/architecture/japanese-pavilion-drawings-architectural-ethnography-venice-biennale-06-02-2018/>

Angrosino, M. (2007). Doing ethnographic and observational research. (U. Flick, Ed.) Reino Unido: Sage Publications.

Araújo, S. (Escritor), & Mesquita, P. (Diretor). (2009). Paredes meias [Filme Cinematográfico]. Portugal.

Barki, J. (agosto de 2003). O risco e a invenção: Um estudo sobre as noções gráficas de concepção no projeto. Rio de Janeiro.

Bartuska, T. (2007). The Built Environment: Definition and Scope . In: W. R. McClur, & T. Bartuska, The built environment : a collaborative inquiry into design and planning (pp. 1-14). New Jersey: Hoboken: John Wiley & Sons.

Bandeirinha, J. A. (2011). O processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Bêka, I. (maio de 2018). Bêka & Lemoine Interview: The emotion of the space. (K. Ifversen, Entrevistador) Louisiana Channel. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=IVmk5D61_3k.

Brito, Joaquim Pais de (org.). Desenhar para ver. Catálogo da exposição “Desenhar para ver: o encontro de Bárbara Assis Pacheco com as galerias da Amazônia”. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2009.

Lemoine, B. &. (Produtor), Bêka, I., & Lemoine, L. (Diretores). (2006). Koolhaas Houselife [Filme Cinematográfico].

Berger, J. (1985). Drawn to that moment. In: J. Berger, The White Bird

(pp. 41-44). London: The Hogarth Press.

Berger, J. (2005). *Berger on drawing*. (J. Savage, Ed.) Cork, Ireland: Occasional Press.

Bishop, C. (2005). *Installation art: a critical history*. New York: Routledge.

Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism: Perspective and method*. Berkeley: University of California Press.

Bonanno, L. (s.d.). *Drawing as a Mode of Translation*. Acesso em 13 de setembro de 2021, disponível em American Anthropologist: <https://www.americananthropologist.org/ethnographic-storytelling/bonanno-drawing-as-a-mode-of-translation>

Cabau, P., Almeida, S. V., & Mapril, J. (2018). *Desenho etnográfico: um curso breve duas vezes* (1ª ed.). Lisboa: Palavrão.

Camps, M. (2012). *Da obra projetada à obra vivida: sobre o conjunto habitacional da Bouça*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Arquitectura, Porto.

Carbone, C. (06 de outubro de 2016). Documentário "Another Lisbon Story" narra a vida em uma favela de Lisboa. Acesso em 12 de setembro de 2021, disponível em Archdaily: <https://www.archdaily.com.br/br/796757/documentario-another-lisbon-story-narra-a-vida-em-uma-favela-de-lisboa>

Carbone, C. (Escritor), & Carbone, C. (Diretor). (2017). *Another Lisbon Story* [Filme Cinematográfico]. Portugal.

Cardoso, M. L. (1971). *O mito do método*. Seminário de Metodologia Estatística. Rio de Janeiro.

Causey, A. (2017). *Drawn to see: Drawing as an ethnographic method*. Toronto: University of Toronto Press.

Cavalcante, B. d. (set/dez de 1985). Beleza, limpeza ordem e progresso: a questão da higiene na cidade do Rio de Janeiro, final do século XIX. *Revista Rio de Janeiro*, 1, 95-103.

- Certeau, M. d. (1998). *Invenção do cotidiano: 1. artes de fazer* (3ª ed.). Petrópolis: Vozes.
- Collins, P. H. (2000). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness and the Politics of Empowerment* (2ª ed.). New York: Routledge.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (2ª ed.). Estados Unidos: Sage Publications.
- Duarte, C. R. (2010). Olhares possíveis para o Pesquisador em Arquitetura. *Cultura, Subjetividade e Experiência: dinâmicas contemporâneas* (pp. 1-13). Rio de Janeiro: ENANPARQ.
- Durkheim, É. (2014). *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martins Fontes.
- El Croquis Editorial. (2008). Álvaro Siza 2001-2008. *El Croquis*, n. 140, 64-83.
- Fleck, B., Siza, Á., & Wang, W. (2008). *Bouça - Residents' Association Housing*. (W. Wang, & B. Fleck, Eds.) Austin: Wasmuth.
- Fonseca, R. D. (2015). *Nas frestas do chão: Transvisões da região portuária*. Tese de doutoramento, FAU/UFRJ, PROURB, Rio de Janeiro.
- Frúgoli, H., Spaggiari, E., & Aderaldo, G. (2019). *Práticas, Conflitos, Espaços: Pesquisas em Antropologia da Cidade*. São Paulo: Gramma Editora.
- Gomes, I. B. (2016). "Deixei o desenho enterrado" ou como ressuscitar o grafismo enquanto metodologia antropológica: um caso prático. *CADERNOS de Arte e Antropologia*, 5, nº 2, 75-90.
- Gru.a. (n.d.). Cota 10 [Página da web]. Acesso em 19 de outubro de 2021, disponível em <http://www.grua.arq.br/projetos/cota-10>.
- Harvey, D. (Setembro/Outubro de 2008). The right to the city. *New Left Review*, 23-40.
- I Mostra de Desenho Etnográfico. (2020). Acesso em 07 de setembro de 2021, disponível em Prêmio Pierre Verger 2020: <https://ppv.abant.org>.

br/desenhos/.

Iconoclasistas - Nosotres. (2021). Acesso em 09 de setembro de 2021, disponível em Iconoclasistas: <https://iconoclasistas.net/nosotres/>.

Iconoclasistas. (2016). Taller de Mapeo Colectivo: Santa María La Ribera. Cidade do México.

Iconoclasistas. (2019). Cuadernillo: Mapeando el territorio. Buenos Aires.

Jacobs, J. (2011). Morte e vida de grandes cidades (3ª ed.). São Paulo: WMF Martins Fontes.

Jr., H. F., Spaggiari, E., & Aderaldo, G. (2019). Práticas, conflitos, espaços: Pesquisas em antropologia da cidade. São Paulo: Gramma.

Kaijima, M. (2018). Learning from Architectural Ethnography. Acesso em 03 de setembro de 2021, disponível em Urban Design Reader: <http://urban-design-reader.de/atrium-behaviorology/learning-from-architectural-ethnography>

Kilomba, G. (2019). Memórias de Plantação. Rio de Janeiro: Cobogó.

Kushnir, K. (Novembro de 2012). Desenhando cidades. (P. d.-G. UFRJ, Ed.) Sociologia & Antropologia, 2(4), 295-314.

Kushnir, K. (2012). Desenhar para conhecer: desenhando cidades. (P. d.-G. Janeiro, Ed.) Sociologia & Antropologia, 2, nº 4, 295- 314.

Kuschnir, K. (2014). Ensinando antropólogos a desenhar. Cadernos de Arte e Antropologia, 3, nº 2, pp. 23-46.

Kushnir, K. (2016). A antropologia pelo desenho: Experiências visuais etnográficas. Cadernos de arte e antropologia, 5, nº 2, 5-13.

Laseau, P. (1980). Abstraction I: A graphic language. In: P. Laseau, Graphic thinking for Architects and Designers (3ª ed., pp. 51-64). New York: John & Wiley Sons.

Lefebvre, H. (2001). Direito à cidade (5ª ed.). São Paulo: Centauro.

- Lefebvre, H. (2008). Espaço e política (1ª ed.). Belo Horizonte: UFMG.
- Leitão, L. (2002). Espaço de abrigo? Espaço de afeto! In: V. d. Rio, C. R. Duarte, P. A. Rheingantz, & PROARQ (Ed.), Projeto do Lugar: Colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo (pp. 365-369). Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Lopes, R. F. (2017). “Sentir através de”: O ensino de desenho de observação na arquitetura e urbanismo à luz da fenomenologia da percepção. Tese de doutoramento, Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Niterói.
- Machado, G. C. (2011). A difusão do pensamento higienista na cidade do Rio de Janeiro e suas conseqüências espaciais. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH (pp. 1-19). São Paulo: ANPUH.
- Moraes, M. T. (Diretor). (1980). Quando a rua vira casa [Filme Cinematográfico]. Brasil.
- Moura, E. S. (2020). Relatório de Estágio de Architectura. Porto: Casa da Architectura.
- Netto, J. T. (1979). A construção do sentido na arquitetura (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Norberg-Schulz, C. (2006). O fenômeno do lugar. In: K. Nesbit, Uma nova agenda para a arquitetura (pp. 443-461). Rio de Janeiro: Cosac Naify.
- O’Byrne, P. (Dezembro de 2007). The Advantages and Disadvantages of Mixing Methods: An analysis of combining traditional methods and autoethnographic approaches. Qualitative Health Research, 17(10), 1381-1391.
- Pallasmaa, J. (2005). Eyes of the skin: Architecture and the senses. Chichester: John Wiley & Sons.
- Panofsky, E. (1991). Perspective as symbolic form (1ª ed.). New York: Zone Books.

Pavlidis, E., & Cranz, G. (2011). Ethnographic methods in support of architectural practice. In: S. Mallory-Hill, W. Preiser, & C. Watson, Enhancing building and environmental performance (pp. 299-310). Wiley-Blackwell.

PROARQ. (2002). Projeto do lugar: Colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo (Cristiane Rose Duarte, Gisele Barreto Sampaio, Paulo Afonso Rheingantz, Vincent del Rio ed.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.

Ramos, J. M. (2009). Traços de Viagem. Lisboa: Bertrand.

Ramos, M. J. (2010). Histórias etíopes, diário de viagem. Lisboa: Tinta da China.

Rio, J. d. (1995). A alma encantadora das ruas (3ª ed., Vol. 4). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura.

Risler, J., & Ares, P. (2013). Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa (1ª ed.). Buenos Aires: Tinta Limón.

Rosengarten, R. (2012). Passing by, stopping, walking on: Urban sketching in context. Urban sketching in Lisbon: drawing the City, 40-51.

Salavisa, E. (2006). Acesso em 04 de setembro de 2021, disponível em Desenhador do cotidiano: <http://diario-grafico.blogspot.com/>

Sennett, R. (2018). Construir e habitar: Ética para uma cidade aberta (1ª ed.). São Paulo: Record.

Simas, L. A. (2019). O corpo encantado das ruas (5ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Siza, Á. (2012). Imaginar a evidência. São Paulo: Estação Liberdade.

Taussig, M. (2011). I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own. Chicago: The University of Chicago Press.

Tschumi, B. (1994). Architecture and Disjunction. London: The MIT

Press.

Urban Sketchers. (s.d.). Urban Sketchers: Our Mission. Acesso em 27 de agosto de 2021, disponível em Urban Sketchers: <http://www.urbansketchers.org/p/our-mission.html>

Vogel, A., & Santos, C. N. (1985). Quando a rua vira casa: A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. Rio de Janeiro: FINEP/IBAM.

Zevi, B. (1996). Saber ver a arquitetura (5ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.

Zotovici, F. C. (2020). A performatividade do cotidiano: ações do dia a dia enquanto performances na cidade do Porto. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, MADEP, Porto.

glossário

Construído – Terceiro momento dos modos de representação da arquitetura.

“construído” - Construção física e material da arquitetura.

“espaço construído” – Constitui o ambiente construído ou built environment

“espaço Habitado” – Constitui a arquitetura habitada.

Estratégia - Instrumentos manipulados para comunicarem de forma eficaz a narrativa do espaço Habitado pelo habitante.

Instrumento - Ferramentas de comunicação (visual, auditiva, sensorial, etc) que não apresentam uma aplicação condicionada à narrativa do espaço Habitado pelo habitante.

Representação da arquitetura – O que é produzido de conhecimento e imagem da arquitetura e os espaços que a compõem.

lista de figuras

- Figura 1 Mobilização para greve. Cobertura do edifício da Reitoria-UFRJ (também edifício da Faculdade de Arquitetura), Rio de Janeiro. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 2 Assembleia estudantil contra o corte de verbas. Hall do edifício da Reitoria-UFRJ (também edifício da Faculdade de Arquitetura), Rio de Janeiro, 2015. Fonte: <https://www.redebrasilatual.com.br/educacao/2019/05/estudantes-da-ufrj-se-mobilizam-contras-cortes-de-recursos-na-educacao/>. Acesso em 11 de setembro de 2021.
- Figura 3 Incêndio no edifício da Reitoria-UFRJ, Rio de Janeiro, 2016. Foto: Marcelo Carnaval. Fonte: <https://vejario.abril.com.br/cidade/fogo-no-campus-da-ufrj-evidencia-descaso-com-a-universidade/>. Acesso 11 de setembro de 2021.
- Figura 4 Mobilização estudantil contra corte de verbas, Pilotis do edifício da Reitoria-UFRJ (também edifício da Faculdade de Arquitetura), Rio de Janeiro, 2019. Fonte: <https://www.redebrasilatual.com.br/educacao/2019/05/estudantes-da-ufrj-se-mobilizam-contras-cortes-de-recursos-na-educacao/>
- Figura 5 Construção da Casa Revista: Primeira casa fabricada digitalmente no Brasil, projeto de Clarice Rohde, FAU-UFRJ. Fonte: Arquivo pessoal
- Figura 6 Desenho de observação, as lavadeiras de Chefchaouen, Marrocos. Leticia Guimarães, 2018
- Figura 7 Desenho de observação na Praça de São Lázaro, Porto. Leticia Guimarães, 2019.
- Figura 8 Desenho de observação, Lindy Hop no Porto. Leticia Guimarães, 2019
- Figura 9 Desenho de observação, “Olha as bolinhas Berlim!”, Praia da Poça, Portugal. Leticia Guimarães, 2017.
- Figura 10 Largo do Paço (atual Praça XV de Novembro). “À esquerda está o prédio do Paço Imperial. Em primeiro plano, vê-se o Chafariz da Pirâmide, de Mestre Valentim”. Autor: Leandro Joaquim (Rio de Janeiro, c.1738 - Rio de Janeiro, c.1798). Fonte: Acervo IMS
- Figura 11 Elevado da Perimetral, 1960. Fonte: Biblioteca

Nacional. Retirado de Rio Memórias. Disponível em <https://riomemorias.com.br/memoria/elevado-da-perimetral/>. Acesso em 19 de outubro de 2021.

- Figura 12 Implosão do Elevado da Perimetral, da exposição “Perimetral: Vida e morte urbana”. Fonte: Museu do Amanhã. <https://museudoamanha.org.br/pt-br/content/perimetral-vida-e-morte-urbana>, acesso em 19 de outubro de 2021.
- Figura 13 Estrutura “cota 10” na paisagem da Praça XV, onde antes estava implantada o Elevado da Perimetral. Ao fundo, resquícios da obra de demolição do Elevado da Perimetral. Fonte: G.rua. Disponível em: <http://www.grua.arq.br/projetos/cota-10>, acesso em 19 de outubro de 2021.
- Figura 14 Implantação da estrutura “cota 10”. Em tracejado o que foi a implantação do Elevado da Perimetral. Fonte: G.rua. Disponível em <http://www.grua.arq.br/projetos/cota-10>, acesso em 19 de outubro de 2021.
- Figura 15 Vista da último nível da estrutura “cota 10”, mesma altura da bandeja do antigo Elevado Perimetral. Fonte: G.rua. Disponível em: <http://www.grua.arq.br/projetos/cota-10>, acesso em 19 de outubro de 2021.
- Figura 16 Traços de viagem, Manuel João Ramos, 2009, p. 6-7.
- Figura 17 Diante do espelho: aposentadoria e a experiência do envelhecimento das mulheres da indústria da tecnologia. Imagem de Cora Sales e Cleonardo Mauricio, 2019. Fonte: <https://ppv.abant.org.br/diante-do-espelho/>. Acesso em 07 de setembro de 2021.
- Figura 18 Gestos de amor, gestação de lutas: desenhos etnográficos sobre o Movimento mães pela diversidade. Imagem de Kaito Campos. Fonte: <https://ppv.abant.org.br/gestos-de-amor/>. Acesso em 07 de setembro de 2021.
- Figura 19 Movimentos por uma antropologia gráfica: desenhos em relação. Imagem de Sophia Pinheiro. Fonte: <https://ppv.abant.org.br/movimentos-antropologia-grafica/>. Acesso em 07 de setembro de 2021.
- Figura 20 Movimentos por uma antropologia gráfica:

desenhos em relação. Imagem de Sophia Pinheiro. Fonte: <https://ppv.abant.org.br/movimentos-antropologia-grafica/>. Acesso em 07 de setembro de 2021.

- Figura 21 Fotografia da janela da habitação 68. Arquivo pessoal.
- Figura 22 Croqui do Complexo Habitacional da Bouça. Fonte: El Croquis 140 – Álvaro Siza (2008), p. 64
- Figura 23 Alçados e secção da habitação do conjunto 3. Complexo Habitacional da Bouça. Fonte: El Croquis 140 - Alvaro Siza (2008), p. 78 . Fonte: El Croquis 140 – Alvaro Siza (2008), p. 68
- Figura 24 Planta baixa da habitação do conjunto 3. Complexo Habitacional da Bouça. Fonte: El Croquis 140 – Alvaro Siza (2008), p. 78
- Figura 25 Pormenor de cobertura do Conjunto 3 (lado do alçado do pátio). ConComplexo Habitacional da Bouça. Fonte: El Croquis 140 – Alvaro Siza (2008), p. 82
- Figura 26 Fotografia no Complexo Habitacional da Bouça. Fonte: El Croquis 140 – Álvaro Siza (2008), p. 79
- Figura 27 Perspectiva linear, imagem utilizada no livro *Installation art: a critical history* (2005). *Architectural Veduta*, Francesco di Giorgio. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/architectural-veduta-francesco-di-giorgio-martini-attributed/kAGQtjZedrY6Xw>, acesso em 20/08/2021.
- Figura 28 Diagrama. Delimitação do “espaço construído” e do “espaço Habitado”. Produzido pela autora.
- Figura 29 “Reflexos do built environment. The Cloud Gate/2006/Anish Kapoor, Millennium Park, Chicago, Illinois. Cortesia do artista e da Galeria Gladstone Gallery, New York. Foto: Jon Bartuska.” Fonte: *The Built Environment. Introduction: Definition, design and development of the built environment*, p. 4.
- Figura 30 “As camadas do ambiente Construído.” Desenho: S. Recken. Fonte: *The Built Environment. Introduction: Definition, design and development of the built environment*, p. 7.
- Figura 31 “Poster do filme Koolhaas Houselife com Guadalupe

Acedo, Bêka & Lemoine, 2008. Fonte: http://www.bekalemoine.com/media/PR/Koolhaas_HouseLife_images_HD.zip. Acesso em 08 de setembro de 2021

- Figura 32 Mapeamento de percurso durante a gravação do filme Koolhaas Houselife. Fonte: Bêka & Lemoine - http://www.bekalemoine.com/Koolhaas_houselife_extended.php, acesso em 26/05/2021
- Figura 33 Jardineiro mostra a relva queimada pela proximidade com a porta de metal. (Bêka & Lemoine, Koolhaas Houselife, 2006)
- Figura 34 Técnicos inundam a casa ao tentar descobrir a origem da infiltração. (Bêka & Lemoine, Koolhaas Houselife, 2006)
- Figura 35 Guadalupe comenta sobre a origem da infiltração da casa. (Bêka & Lemoine, Koolhaas Houselife, 2006)
- Figura 36 Guadalupe explica que os livros que ficam na estante não podem ser tocados porque atrapalham o funcionamento do elevador. Fonte: Bêka & Lemoine, Koolhaas Houselife, 2006
- Figura 37 Guadalupe mostra como resolve para coletar a água da infiltração diretamente para o balde. Fonte: Bêka & Lemoine, Koolhaas Houselife, 2006
- Figura 38 Moradores do bairro da Torre. Fonte: ArchDaily. <https://www.archdaily.com.br/br/796757/documentario-another-lisbon-story-narra-a-vida-em-uma-favela-de-lisboa>. Acesso em: 13 de setembro de 2021.
- Figura 39 Moradora do bairro da Torre denuncia as condições sanitárias precárias que vive. Fonte: ArchDaily. <https://www.archdaily.com.br/br/796757/documentario-another-lisbon-story-narra-a-vida-em-uma-favela-de-lisboa>. Acesso em: 13 de setembro de 2021.
- Figura 40 Moradora do bairro da Torre mostra as condições precárias da sua casa. Fonte: ArchDaily. <https://www.archdaily.com.br/br/796757/documentario-another-lisbon-story-narra-a-vida-em-uma-favela-de-lisboa>. Acesso em: 13 de setembro de 2021.
- Figura 41 Balizas autoconstruídas para montar um campo

- de futebol. Fonte: VIMEO - <https://vimeo.com/215450857>, acesso em 26 de maio de 2021
- Figura 42 Skatistas na área externa da Casa da Música. Fonte: Arquivo pessoal
- Figura 43 Visor de desenho para Skatedrawing. Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Zotovici
- Figura 44 Desenhos do local sobrepostos à fotografia. Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Zotovici
- Figura 45 Desenhos do local sobrepostos à fotografia. Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Zotovici
- Figura 46 Desenhos do local sobrepostos à fotografia. Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Zotovici
- Figura 47 Desenhos produzidos através do visor. Fonte: Arquivo pessoal de Fernanda Zotovici
- Figura 48 Mapa produzido em ateliê colaborativo sobre a implementação do plano de elevadores em Barcelona, Iconoclasistas, 2009. Fonte: <https://iconoclasistas.net/portfolio-item/turistificacion-de-la-barceloneta/>. Acesso: 07 de junho de 2021.
- Figura 49 Ateliê de mapeamento colaborativo. Iconoclasistas. Fonte: <https://iconoclasistas.net/talleres-en-espacios-de-pedagogias-populares/>. Acesso em 10 de setembro de 2021.
- Figura 50 Fotografia de mapeamento territorial realizado em ateliê, Iconoclasistas. Fonte: <https://iconoclasistas.net/investigacion-territorial/>. Acesso em 10 de setembro de 2021.
- Figura 51 Painel metodológico realizado em ateliê, Iconoclasistas. Fonte: <https://iconoclasistas.net/formacion/>. Acesso em 10 de setembro de 2021.
- Figura 52 Mapeamento de corporalidade, Iconoclasistas. Fonte: <https://iconoclasistas.net/cuerpas/>. Acesso em 10 de setembro de 2021.
- Figura 53 Pictogramas de autogestão comunitária/resistência/trabalho alternativo, março 2015, Iconoclasistas. Fonte: <https://iconoclasistas.net/pictogramas-en-plantillas/>. Acesso em 09 de setembro de 2021

- Figura 54 Pictogramas de gentrificação/expulsão/fronteiras/imigração, março 2015, Iconoclasistas. Fonte: <https://iconoclasistas.net/pictogramas-en-plantillas/>. Acesso em 09 de setembro de 2021
- Figura 55 Mapa mundi. Baseado na projeção de Gall-Peters preserva a proporção entre diferentes áreas da superfície da Terra, torna mais visível as áreas de maioria camponesas e rurais produtoras de 70% dos alimentos consumidos, das quais apenas 13% são proprietárias de terra. Iconoclasistas, 2019. Fonte: <https://iconoclasistas.net/portfolio-item/mapamundi-2019-esp-ing/>. Acesso em 09 de setembro de 2021.
- Figura 56 Mapa Gran Chaco Americano, junho 2021. Editado e elaborado a partir de uma oficina de mapeamento online da qual participaram mulheres indígenas da Bolívia, Paraguai e Argentina. Organizado pelo Grupo de Mulheres do Chaco Americano e energizado por Iconoclasistas, junho de 2021, Iconoclasistas. Fonte: <https://iconoclasistas.net/portfolio-item/gran-chaco-americano-2021/>. Acesso em: 10 de setembro de 2021
- Figura 57 Premissa que estruturam o capítulo 2. Produzido pela autora.
- Figura 58 Desenho de Anna Likhman. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 62
- Figura 59 Caderno de viagem de croquis de Corbusier, 1902-1911. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/904432/desenhando-na-estrada-a-historia-das-viagens-do-jovem-le-corbusier-pela-europa>. Acesso em 04 de setembro de 2021.
- Figura 60 Caderno de viagem de croquis de Corbusier, 1902-1911. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/904432/desenhando-na-estrada-a-historia-das-viagens-do-jovem-le-corbusier-pela-europa>. Acesso em 04 de setembro de 2021.
- Figura 61 Caderno de viagem de croquis de Corbusier, 1902-1911. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/904432/desenhando-na-estrada-a-historia-das-viagens-do-jovem-le-corbusier-pela-europa>

- das-viagens-do-jovem-le-corbusier-pela-europa. Acesso em 04 de setembro de 2021.
- Figura 62 Desenho em Tunes, Tunísia. Manuel João Ramos, Traços de Viagem, 2009, p. 24.
- Figura 63 Desenho em Tunes, Tunísia. Manuel João Ramos, Traços de Viagem, 2009, p. 26.
- Figura 64 Chuva em Harar. Manuel João Ramos, Histórias Etíopes, diário de viagem, 2010, pgs. 4-5.
- Figura 65 Esquismo em Macchu Picchu, Siza, 1995. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-38387/exposicao-alturas-de-macchu-picchu-martin-chambi-alvaro-siza-at-work>. Acesso em 04 de setembro de 2021.
- Figura 66 Siza em Macchu Picchu, 1995. Foto: Andreia Soutinho. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-38387/exposicao-alturas-de-macchu-picchu-martin-chambi-alvaro-siza-at-work>. Acesso em 04 de setembro de 2021.
- Figura 67 Desenho de Maria Cecília Silveira de Faria Gomes. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 64
- Figura 68 Desenho de Maria Cecília Silveira de Faria Gomes. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 64
- Figura 69 Desenho de Maria Cecília Silveira de Faria Gomes. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 64
- Figura 70 Desenho de Múcio José Sá de Oliveira. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 67
- Figura 71 Desenho de Múcio José Sá de Oliveira. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 67
- Figura 72 Desenho de Múcio José Sá de Oliveira. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 67
- Figura 73 Figura 73: Desenho de Milton Júlio de Carvalho

Filho. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 75

- Figura 74 Desenho de Milton Júlio de Carvalho Filho. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 75
- Figura 75 Desenho de Maria Teresa Negrão Ogando dos Santos. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 74
- Figura 76 Desenho de Maria Teresa Negrão Ogando dos Santos. Fonte: Desenho etnográfico: Um curso breve duas vezes – Philip Cabau e Sónia Vespeira de Almeida, p. 74
- Figura 77 Desenho de observação dos jogos e conversas da Rua Emília Guimarães. Orlando Mollica. Fonte: Vogel & Santos, 1981, p. 56.
- Figura 78 Os olhos da rua do Catumbi. (Vogel & Santos, 1981, p. 92)
- Figura 79 Mapa de referências do Catumbi. (Vogel & Santos, 1981, p. 19)
- Figura 80 Rua Emília Guimarães em desenho por Orlando Mollica (Vogel & Santos, 1981, p. 42)
- Figura 81 Rua Emília Guimarães em fotografia, interpretação sem “peso” nos elementos. Vogel & Santos, 1981, p. 42)
- Figura 82 Desenho de “personagens” da rua em suas casas. Orlando Mollica. Fonte: Vogel & Santos, 1981, p. 42)
- Figura 83 Desenho de “personagens” da rua com observações escritas. Orlando Mollica. Fonte: Vogel & Santos, 1981, p. 42)
- Figura 84 Desenho de “personagens” da rua em diálogo. Orlando Mollica. Fonte: Vogel & Santos, 1981, p. 42)
- Figura 85 Bar do Geraldo em dia de Samba. Rafael Fonseca, 2014. Fonte: Fonseca, 2015, p. 263.
- Figura 86 Desenho etnográfico. Escadaria do Morro da Providência, Rio de Janeiro. Rafael Fonseca, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 271.

- Figura 87 Desenho etnográfico. Chorinho no Bar do Geraldo, Rio de Janeiro. Rafael Fonseca, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 264
- Figura 88 Narrativa (etno)gráfica. Rafael Fonseca, 2015. Fonte: Nas Frestas do Chão: Transvisões da área portuária, p. 256
- Figura 89 Desenho etnográfico. Chorinho de sexta-feira no Bar do Geraldo, Rua João Homem, Rio de Janeiro. Rafael Fonseca, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 264
- Figura 90 Desenho etnográfico de Dona Lurdes preparando pasteis, Rafael Fonseca, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 274.
- Figura 91 Desenho etnográfico. Rua Jogo da Bola, Rio de Janeiro. Rafael Fonseca, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 258.
- Figura 92 Desenho etnográfico. Praça Leopoldo Martins, com associação entre planta, alçado e desenho etnográfico por Rafael Fonseca, 2014. Fonte: Fonseca, 2015, p. 253.
- Figura 93 Eisner (2010), p. 27. Retirado de Fonseca (2015, p. 149).
- Figura 94 Zimbábue, caderno de viagens. Traços de Viagem. Fonte: Ramos (2009, p. 54)
- Figura 95 Narrativa (etno)gráfica., 2015. Grupo: Natália Bittencourt, Othon Alonso, Tanya Guimarães e Vitor Nunes. Fonte: Nas Frestas do Chão: Transvisões da área portuária, p. 414
- Figura 96 Narrativa (etno)gráfica. Grupo: Giulia de Oliveira, Lays Veríssimo, Leonardo Fuchs, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 440
- Figura 97 Narrativa (etno)gráfica. Grupo: Viviane Matos, Luciana Andrade, Deborah Anjos e Daniel Guerra, 2015. Fonte: Fonseca, 2015, p. 447.
- Figura 98 Complexo Habitacional da Bouça. Foto: Giulio Valle Vedove, 2021.
- Figura 99 Implantação e vias no entorno do Complexo Habitacional da Bouça, indicações feitas pela autora. Foto: El Croquis.

- Figura 100 Planta térreo. Análise de acessos aos pedestres a partir de vias públicas. Foto: El Croquis. vermelho no bloco 3: Habitação 68.
- Figura 101 Planta primeiro piso. Análise de acessos aos pedestres a partir de vias públicas. Foto: El Croquis.
- Figura 102 Planta segundo piso. Análise de acessos aos pedestres a partir de vias públicas. Foto: El Croquis.
- Figura 103 Planta terceiro piso. Análise de acessos aos pedestres a partir de vias públicas. Foto: El Croquis.
- Figura 104 Planta de áreas comuns e acessos. Pisos térreo.
- Figura 105 Planta de áreas comuns e acessos. Pisos 1 e 2. Habitação em vermelho no bloco 3: Habitação 68.
- Figura 106 Planta de ampliação das áreas comuns. Piso 1.
- Figura 107 Pátio de acesso ao metro. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 108 Pátio de acesso ao metro. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 109 Relva no pátio de acesso ao metro. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 110 Área das escadas. Conjunto 4. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 111 Área das escadas. Conjunto 3. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 112 Pátio das árvores. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 113 Pátio do campo de areia Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 114 Pátio da relva. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 115 Terraço. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 116 Escada para o terraço. . Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 117 Desenho de observação da janela do Quarto 1. Leticia Guimarães, 2021
- Figura 118 Linha do tempo de organização e desenvolvimento do trabalho através do espaço ocupado. Produzido pela autora.
- Figura 119 Planta baixa do primeiro e segundo piso da habitação 68. Nomenclatura dos espaços feita pela autora. Fonte: El Croquis.
- Figura 120 Mapa de fluxos por grupos identificados: Moradores,

turistas e transeuntes. Em percurso, com destino definido ou “perdidos”.

- Figura 121 Fotografia do lugar escolhido para a primeira abordagem ao campo e realização do desenho etnográfico. Arquivo pessoal.
- Figura 122 Desenho etnográfico no Pátio do campo de areia, grupo de crianças jogando futebol. Leticia Guimarães, 2021.
- Figura 123 Vista da janela do Quarto 1. Arquivo pessoal.
- Figura 124 Vista da janela do Quarto 1 para o pátio. Arquivo pessoal.
- Figura 125 Desenho etnográfico. Roupas estendidas para fora da janela do bloco 3 à tarde e senhores que se encontram para conversar nas escadas do mesmo bloco. Leticia Guimarães, 2021
- Figura 126 Desenho etnográfico. “Vovôs” sentam-se para conversar na escada do Pátio das árvores. Leticia Guimarães, 2021.
- Figura 127 Desenho etnográfico. Vovôs conversam na escada do Pátio das árvores. Leticia Guimarães, 2021.
- Figura 128 Desenho etnográfico. “Nala vem comer franguinho!”. Leticia Guimarães, 2021.
- Figura 129 Fotografia da vista janela do quarto 4. Arquivo pessoal.
- Figura 130 Fotografia. Crianças jogam futebol no Pátio do campo de areia. Arquivo pessoal.
- Figura 131 Fotografia da vista janela do quarto 3 para as escadas do conjunto 4. Arquivo pessoal.
- Figura 132 Fotografia da vista janela do quarto 3 para a travessia da R. da Boavista. Arquivo pessoal.
- Figura 133 Fotografia da vista janela do quarto 3 para o pátio das escadas. Arquivo pessoal.
- Figura 134 Fotografia da vista janela do quarto 3 para as escadas do conjunto 3. Arquivo pessoal.
- Figura 135 Desenho da janela do Quarto 2 de dois jovens jogando bola na escada do Conjunto 4. Leticia Guimarães, 2021.

- Figura 136 Desenho etnográfico. Piquenique na relva do Pátio das árvores. Leticia Guimarães, 2021.
- Figura 137 Desenho etnográfico. “Nós somos o que torna este Bairro minimamente interessante!” . Leticia Guimarães, 2021.
- Figura 138 Fotografias dos desenhos com giz no piso do Terraço. Arquivo pessoal.
- Figura 139 Desenho etnográfico. Famílias brincam no Terraço. Leticia Guimarães, 2021.
- Figura 140 Desenho etnográfico. Apropriações para brincadeiras no Terraço do Bairro da Bouça. Leticia Guimarães, 2021.
- Figura 141 Desenho etnográfico. Desenho no piso com giz para brincadeiras no Terraço do Bairro da Bouça. Leticia Guimarães, 2021.
- Figura 142 Fotografia de placa de aviso na parede da área das escadas. “Propriedade privada: Proibida a passagem e permanência de pessoas estranhas ao condomínio”. Arquivo pessoal.

A

Transcrição completa da entrevista Bêka & Lemoine **Interview: The Emotion of the Space (Grifo pela autora):**

Ifversen, Karsten. (2018). [Entrevista transcrita]. Bêka & Lemoine Interview: The Emotion of the Space. Adquirida a partir do canal do Lousianna Channel no YOUTUBE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IVmk5D61_3k> Acesso em: 10 de junho de 2021

“When we made almost 10 years ago, it was a film that we made, Louise and I—we work together - we made this film because we were talking about what kind of images we always have about architecture. So, in a sense: what kind of representation is given about the architecture? And we were talking, trying to understand why, in the sense, we always see pictures and films that doesn’t have a relation with the reality of what architecture is in general. And about also the emotion that architecture can give you. But you don’t see this normally in the representation. Normally, in this, you see just promotion about a building because

I think these kinds of images are produced by, in a way, from the owners, or from the magazine, or from the architects that made the building. So, the message is often the same: “This building is fantastic”, “This project is beautiful, and everything is fine”, “Everything is great.” That will create, that has a relation with the real life is something that—this is designed in a way so the people that design the building, they think just about the object. But this is crazy because I have studied architecture. You spend a lot of time during the school, in your architectural studies to think about how the people could use this place that you are going to make. But at the end, when the building is finished, the only image that you see is the empty space, like you say. Empty space, beautiful light, everything prepared and we think it’s beautiful. So we just wanted to add a new kind of representation to all of this. And the first one was just a kind

of experimentation for us to just say: Okay, let's make a little list of things that we want, we would like to see in the film about the (relationship to) space and how people live in the space. And so we needed to put inside this film these kinds of things. So it was, at the beginning, was "we want to see people". Because of why we never see people inside. You can see people in the architectural representation, but they're always like silhouette, you know, like shadows, they don't – so we said, "we want to talk with the people that stay inside". And another thing was, we wanted to see the dirt, the dirtiness, you know, because – and the chaos that you have normally in the space. So we wanted to see what is happening in architecture with the real life. So everything, you know, you dress there. Everything, a lot of objects everywhere. As we we had this great opportunity to make this film in this house by Rem Koolhaas, we knew that the inside was this fantastic woman, that is, Guadalupe Acedo. She was the housekeeper. So she was spending all the time cleaning this house and so we felt that it was maybe a good idea to follow her just to avoid the voice of the owner, of the architects, of all this kind of elite, of people that normally speak about architecture. And so we stay with her for two weeks. Spent the time just following her. We thought that the movement inside in this case, in the house, but in architecture is very important to understand how the architecture is working. So we just follow her. And another thing that was very important for us, that is still important for all the films we made after that, is that we wanted—we didn't want to create a sort of film you normally see at the end of the film, you have understood everything about the architecture. So, you know where you go inside, you know where you go, how do you know how this wall is working—you normally even in a book, you understand everything: you have plans; you have all the information to understand very well the building. So you don't need to go there because you say, "Okay, fantastic." And there's a lot of film in France at this time that was produced by Arte—this is a television that it was they were made like this. So everything, the absolute view of the architecture. So we wanted to create something completely unbalanced to create a film that at the end on the film, you are completely... you don't know how the building is working. So you just have an experience of this space, but you didn't understand very well. So maybe you want to go there to visit or, in a

sense, we just wanted to cut the image in little fragments to just to make disorder and in this fragments. So you don't see the whole image. You just watch little fragments. So you have to recreate yourself in your mind the image of the house, but also the spaces. So you have— So we cut the film in 25 little chapters, fragments. And cutting in this way the film, it creates a sort of a new space, in the way, out of the film. So I think, if you watch this film, you are able, or you are obliged more than able—you are obliged to recreate the space yourself. We are very interested in the little details or little place, spaces where you normally don't watch, and Because it's like this window, if I show you the window, Everything is there, you look at but there's a lot of things that [are] out of the window. But if I show you in my film this window, you just see this and you think that everything is there. But see, if I just take some meters behind, I show you everything you see. You know that there's other things. So we wanted to make this just cutting the film in more fragments and we still do it. We still do this. We don't want to create a block, a film like a unique block and that is from the beginning at the end "We explain to you." We don't have things to explain. We don't have an idea, we don't have a truth to explain. This came from, for me and is also for her, I think this is coming from my studies in architecture where I was really not happy with listening to conferences by architects. They came at the University in Venice and they just explained to all our—all of us little students asking, "what is the truth?" And they say, "you have to do this, you have to do this. I made this like this and make this like this." So all the architects were lecturing, making conference in the school. They were all genius, you know, all genius and so you are a little student and you say, "I may [be] a genius one day like you." So this is something that I didn't like from the beginning. So I don't like this kind of representation, let's say, the truth. And so we wanted just to propose another way to talk about the architecture and the freedom of speech was very important because for the maybe first time, we gave the the voice to someone that know very well this space, the architecture, the house. But she knows in the sense that she knows very well how it works, the space works because she has to clean; she lived this space everyday. She was inside everyday so she knew everything about this place. But she hasn't the culture, or the experience of the architectural history,

everything. So her way of speaking—and we know we wanted this. We wanted to talk about this: how to feel an emotion about a space. It's sure that if you give the voice to an expert to explain how it works, this building, and you understand everything, but this already exists. You can find everything about this house. There's a lot of beautiful pictures. There's a lot of— Everything has been done about this. But for us it was important, this was very important to create, for the first time, as a sort of liberation about the emotion of the space. And the emotional space became with the other film at the top of this list because now we are very interested about this. How an architecture—now we are working about big spaces like the cities but it's the same—how a space can create, can change your behavior, in the sense, also can change your life? But how the space can also give you emotion. When you enter in the place, some places that you—it is not a beautiful view, it's not just a light sort of thing. It's a sort of proportion also. There's a lot of things that some architects know very well how to control and to create with this sort of ingredients. But they create some places that you feel very very, very not good, but you feel some very strong emotions there. It's something very interesting for us as you know, because you know that this film and the other film is very important for us to follow [children,] but not only [children] but also animals and also to observe plants. How plants are growing in a buildings. So everything that is not controlled, out of control— control in a sense of culture. If you know a lot of things about architecture, you have a sort of filter, an unconscious filter that you just watch with, but the kids, they don't know how—they don't know this. So they just feel the space and then, in this case, in this fragment, in this chapter, it was fantastic to see how the kids go freely everywhere. And they used the building, and you understand very well how the building is working, you now? If the building is okay or not, and how they feel. And the point of view of the kids is completely—if I remember some places in my childhood, I went some 20 years later, and the place is not the same. It's completely different. We forget this, always. But the kids, they see things completely [differently]. We are looking for all this kind of way of looking and experiencing the architecture that is completely, something that you normally don't see. And why we want to do this? Because we think that, in a sense, we need to be more free— free

of speech, free of thinking, free of feeling about the space. And we need, also, a sort of culture about space. We need to teach, to the children, to the kids at school, what is architecture, what is space before anything. What is an emotion related to a space? What is the emotion you can have related to your bedroom If you are a kid? We try with our daughter and we try to tell, "This is your space you have. Are you good? Is it good for you? Yeah, what do you want to change? Do you want to sleep? In two meters, a light? Or what—" It's something that maybe if a kid understand that his place—this bedroom—he can change this bedroom to be better, to feel better maybe one day, he just go out of the bedroom and change the salon, the living room; he starts to change the living room maybe a little bit more, and after that he goes out, he just tries to change a little bit more outside. Maybe, like this, we can change also our city because I don't think our city is the best way to live together. We are making a new project now, it's called "Homo Urbanus." We are filming the streets, you know, a lot of cities around the world. And we could plan, we could create a better city. Before, we are now stuck in some city. This is not the best way to live together. There's another way to live in the city. This is not so good, you know. Making this film, we understand that a lot of cities are renovating their architecture. All the architecture became always the same, all around the world. There's no identity. There's a loss of our identity. So the city has become the same city. If you are in Gangnam in Seoul, you can feel, you can think that you are in Los Angeles or other thing, other city. That's always the same. So I think that we need to think about this kind of things. Maybe, I don't know if it's possible, maybe if you teach this thing to kids, one day we can change a little bit. But this is how I hope, I don't know. But we continue to make film because, for us, it's fun. So we put a lot of humor in the film. But, in the sense, that was the beginning and this still is now. There's a way to talk in architectural film I feel that you have to understand and to say things very seriously because—I understand, because behind, there's a lot of money that someone has put in money. So there's a lot of interest about this. But we don't belong to this kind of film. So we could be a little bit more free. And so, I think we need a lot of humor in this kind of representation. So we wanted to use film music, but like a character. Like a new character. Like an image and between image and music, the film and

music, there's a new relation that creates something else. We said, "Well, we are going, maybe, too far." Because we've made a film about noise music. Noise music and architecture. "Oof. I don't know if this could work." But because noise music—because Moriyama san, the owner of the house, by Ryue Nishizawa in Tokyo, he loves noise music. So we also met thanks to this kind of music because I love [it] too. But putting this music, beautiful fantastic music, I said, "Wow, maybe people don't like this and maybe they go around, they go away, and they go out." But at the end it's a—the beginning of the film is quite strange, I think. But you feel that there's something interesting because this man is, this lovely man is an incredible man, and he has an incredible life in this place. This is a very strange place, also. It's a beautiful house, completely split into ten white cubes, and just to say the most important thing is that he sleeps in his bedroom, it's just one of this cube, and the bathroom is another cube that is five meters away from the bedroom. And in the bedroom, he sleeps on the floor without anything. So, he's quite a different man. Very, very interesting man. And so looking [at] how he lives, at the end, I think, at the end of the film—when we made some screening about this film, at the end, there's always silence. All the audience is silent, just thinking about, "Wow. What kind of life he has! is it like this?"—"Yeah."—"This is—wow. There's a way I can live completely differently. There's some people that live completely in another way like me. I have to reconsider my life I have to think about how I'm living." There something— there's some people who say yes, but he has a very, sort of, luxurious life because he has a very known, very, very famous house, and things like this. In a way, yes, but you can live, also, with another house in the same way as he lives. It's not—I think it's the kind of mentality that's completely different. It's not thanks to the house. It's thanks to the mentality he has. You can have another one that is living there. It's not the same life. He has completely—he's the man that is interesting. And this is interesting is the relation with the between the man and the house. This house is like the house of a snail, you know? It's so important between them. And this, we were so happy to make this film because we were looking for, for a long time, for this. We were looking for, to understand, to find someone that has a really strong relationship with the space where he's living in. And he's like this. It's incredible. He couldn't

live outside and another place because this is his place and he knows very well. Just for an example, he reads a lot of books. Someone who listens to a lot of music and watch—He has an incredible culture by about films, of all the films of all the country in the world. But he reads a lot of books during the day. And during—I was there during the summer. It was very hot and I stayed with him for a week, and he was reading a lot of different books. And every time, I saw him in a place and another place, and another place in the house. So he changed the place every time. And I noticed that every time it was a different book. It wasn't the same book. So I just asked him—asking him in a difficult way to communicate because he doesn't speak very well English and I don't speak Japanese. So we tried to understand, to communicate. And I just asked, "What are you doing in all this different place?" He told me that he chose a place in the house related to the book he is reading. So he just tried to understand the emotion of the book and relate to the emotion of the book with the emotion of the place he chooses in the house. So there's a scene in the film when he touches just the tree—the tree is just outside the window like this he said, "You see the trees, the sky, the wind." It's something poetic. It is an extremely poetic relationship with the space. And it's what we are trying to show in the film. We are interested in this. To show even in the film that we are making about the cities to underline the little moment, poetic moment that you have everywhere. Yeah, you have everywhere, always, little poetic moment. We just collect this moment to create a filmic collection of poetic moment just to understand how— to make an observation that you normally can't do because you have a lot of things to do. You can't stay for half an hour just looking at the sea because you have to go to school, to work. So we take time to observe. And we are in the city. We understand a lot about the behavior of human being with the space we created for ourselves. In the sense, we are interested in [that] everything is not—is out of control. Not only in architecture, but in a very wider sense. Everything is not controlled. Everything is going out of control. We are fascinated by this. We work a lot about— we started with a film about a cleaning lady. So the cleaning is very important for us because it's a symbol of control. Cleaning is controlling. When you clean you say you control, you want to control, you are fighting against death.

You clean, you clean, you clean. You say I don't wanna die, I don't wanna die, I don't wanna die. And we spend a lot of time, we, human beings, to clean. We clean every day. In Japan, it is crazy. They clean all the time. They clean, they clean and we clean. We have a—when you have a building, when you think about a new building, you have to think about people that are cleaning the building. It goes together. It goes together, you know? Watching people cleaning is watching how this fight— We have to fight to be—this is something that we can—We try to control, but at the end we just lose the control. That's the way life. We lose control. And so every failure is, for us, is very interesting because the failure is the sort of door to go inside to find everything inside. Everything you don't show. We all say that we are working behind the image so that you have an image but you have a lot of things behind the image. But always, they put [the] house in front of this image. Everybody try to put the house in front of the image. But in the image there's some failures. And if you find the failures, maybe you can go inside. And when you go inside you'll find some beautiful things. Even [more] beautiful than the image itself. We try to create perfect buildings. We try to create monuments that stay—That will live for eternity, no? We have, many times, created the pyramids and all the Great Wall in China. Something that is— using the stones, because we want to give traces about the eternity or because we know we are going to die, no? We know that soon, we will not be here. So let's try to construct, to build something that will be here more than us. And so— It's like cleaning, you say. It's really similar. That's like, cleaning is a fantastic symbol. You can understand a lot of things about architecture with cleaning.”

B

Descrição do protocolo de observação para a “narrativa [etno]gráfica” de acordo com Fonseca (2015, pp. 179-181):

1. O pesquisador ou grupo de pesquisadores procura se inserir no contexto estudado, por meio da observação participante e do *croqui*¹ de observação in loco. Para isso, é necessário um preparo prévio sobre como agir e coletar dados em campo. Esta etapa deve possibilitar o conhecimento inicial dos lugares e indivíduos da área de estudo e, posteriormente, permitir o aprofundamento desse conhecimento por meio de visitas frequentes ao campo durante um tempo mais ou menos prolongado. Ao final desta etapa, o pesquisador deve eleger os informantes que contribuirão com os percursos comentados a serem realizados na etapa seguinte.

2. O pesquisador(es) e o(s) informante(s) podem andar à “deriva” ou por um trajeto previamente escolhido pelos informantes, em um mapa da região como o compromisso do “percurso comentado” através de ambientes variados. O informante deve apresentar o seu lugar ao(s) pesquisador(es), através de um percurso que atravessa ambientes variados.

3. Para tanto, é necessário levar um ou dois gravadores, caderno de anotações, um ou dois celulares ou câmeras para fotografar e/ou filmar. Os celulares/câmeras e os gravadores podem circular de mão em mão de acordo com a vontade dos participantes de sublinhar esse ou aquele aspecto do caminho.

4. Andar pelo percurso é disponibilizar seu corpo, sensibilizar o olhar, é poder demorar-se para observar melhor quando desejado, perceber o “espírito do lugar”, capturar o detalhe, selecionar o ponto de vista, o enquadramento.

5. Durante o percurso o duo ou trio grava, fotografa, desenha e filma

o percurso. Um fala, outro fotografa ou filma em função do que o outro diz ou observa.

6. Ainda durante o percurso, os participantes da caminhada devem estar atentos aos indicadores de “percursos” e indicadores de “mapas” no discurso dos informantes. O caderno de notas é preponderante para registrar a forma como os informantes classificam os espaços do bairro, a fim de identificar categorias (limites, territórios, lugares etc.) e valores que regem as relações entre essas categorias.

7. Em seguida, reúne-se o grupo para falar da experiência, buscando identificar “ambiências socioespaciais expressivas” e fazer uma primeira organização de todo o material (falado e iconográfico) produzido durante a caminhada. A fim de enriquecer a narrativa, a reunião deve reconstituir as histórias das fases anteriores de usos dos lugares. Para tanto se conta com a ajuda dos informantes, que contribuem com histórias de vida, memórias e fotos pessoais.

8. Eventualmente, após as sugestões da sequência de “ambiências socioespaciais expressivas” discutidas na etapa anterior, os membros do grupo devem retornar ao percurso realizado para olhar os lugares com “novos olhos”, (re) desenhá-los, (re) fotografá-los, experimentá-los novamente.

9. Em seguida, o grupo elabora uma “narrativa gráfica” organizando o material e as sequências de ambiências a partir do material reunido (falado e iconográfico). Ao longo desse processo de criação, deve-se, sempre que for necessário e incitado pelo processo, voltar aos lugares do percurso para experimentá-los novamente e produzir novos desenhos e fotografias complementares a fim de enriquecer a narrativa gráfica.

10. Finalmente, considerando a elaboração de diversas narrativas gráficas deve-se criar uma plataforma (uma exposição, uma palestra, um site, uma revista a ser distribuída etc.) de compartilhamento e discussão das mesmas, de forma que os informantes possam avaliar o grau de identificação que sentem em relação aos resultados das narrativas gráficas nas quais foram representados. Essa discussão não deve ficar restrita aos informantes e pesquisadores, mas deve ser estendida aos membros da comunidade onde os “percursos” foram feitos. Por fim, a etapa deve possibilitar a visualização conjunta das diversas perspectivas sobre a área

de estudo. Em outras palavras, nesta etapa três coisas são essenciais. A primeira é obter um feedback dos indivíduos do contexto estudado sobre os trabalhos realizados; a segunda, é permitir o entendimento da área de estudo a partir de múltiplos (e eventualmente conflitantes) pontos de vista; a terceira é, por meio desses dois dispositivos, iniciar uma discussão entre todos os envolvidos sobre os aspectos relevantes ou não dos lugares, sujeitos e conteúdos expressos nas histórias.



C

Filme “*Paredes meias*”

Araújo, S. (Produção); Mesquita, P. (Realização). (2009). *Paredes meias* [YOUTUBE]. Portugal: MUZZAK/CINEMACTIV e RTP. Retirado de < <https://www.youtube.com/watch?v=M7ZYok4hTeU>> Acesso em 11 de junho de 2021.

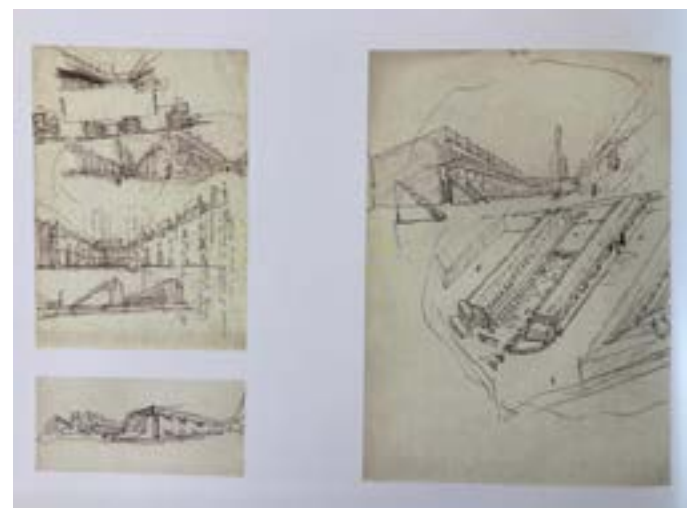
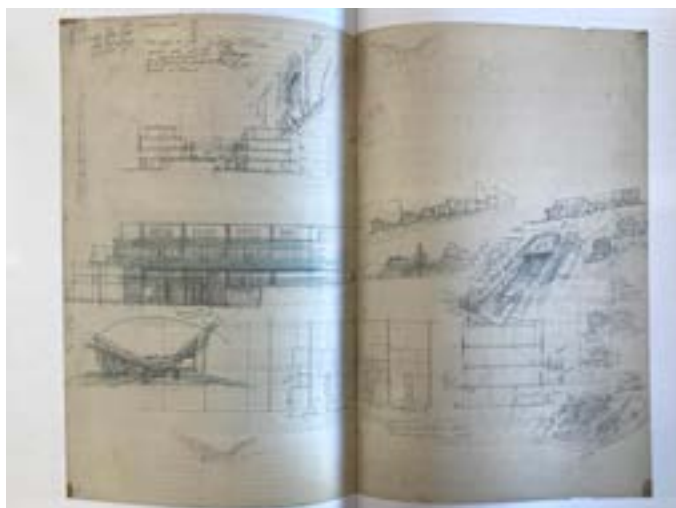
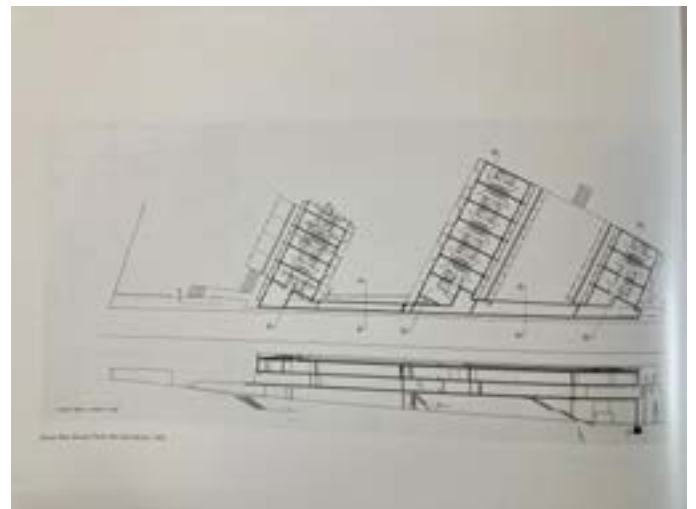
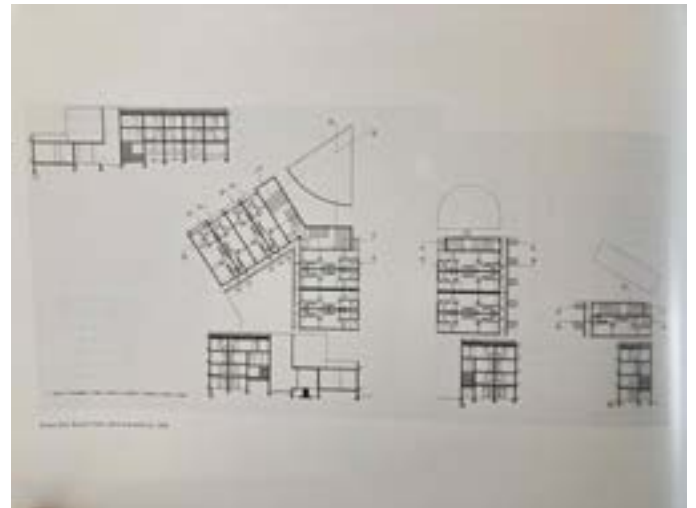
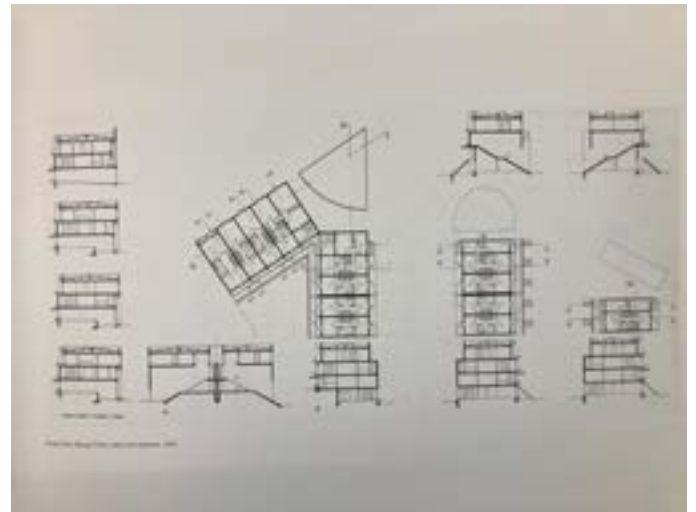
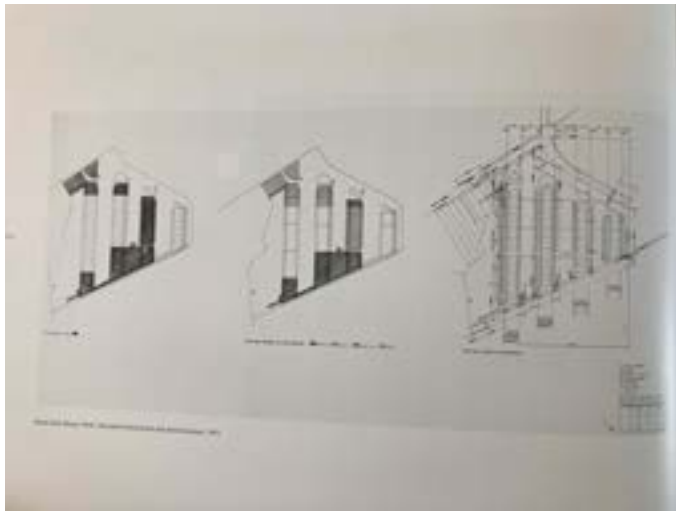


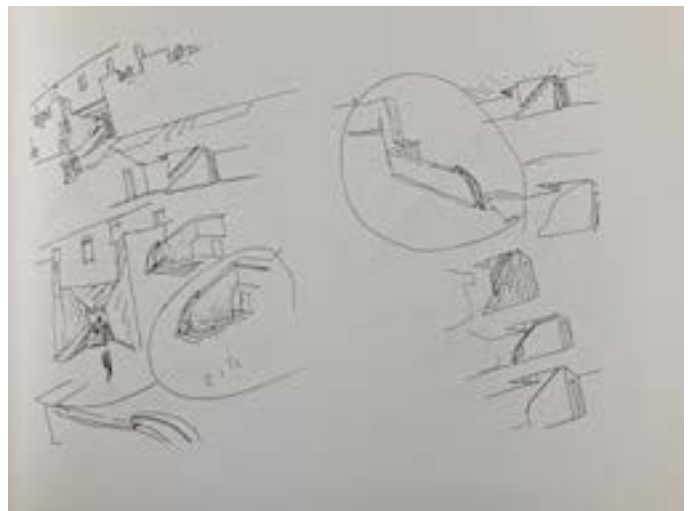
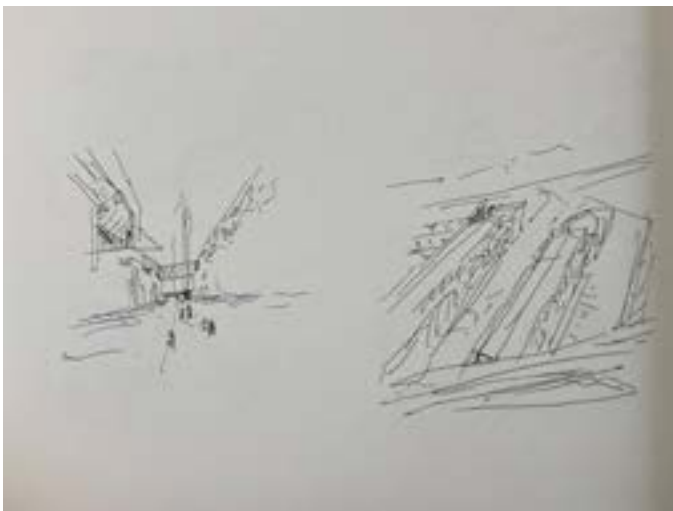
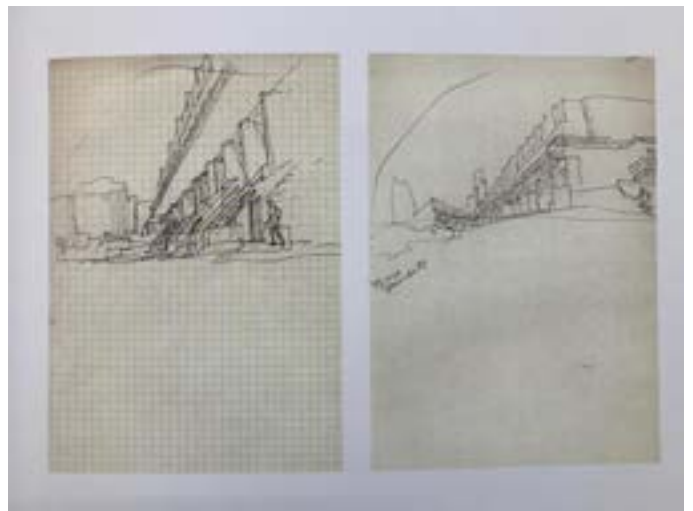
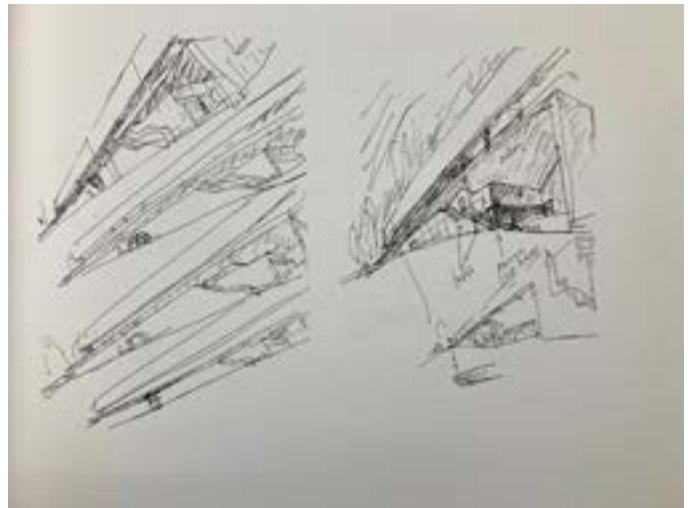
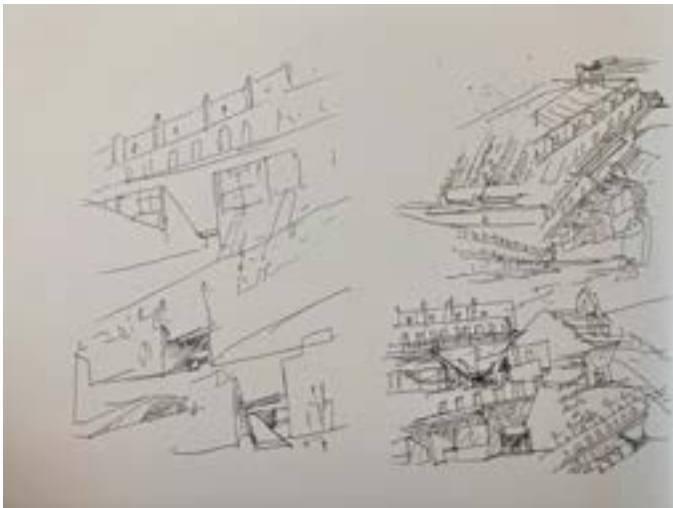
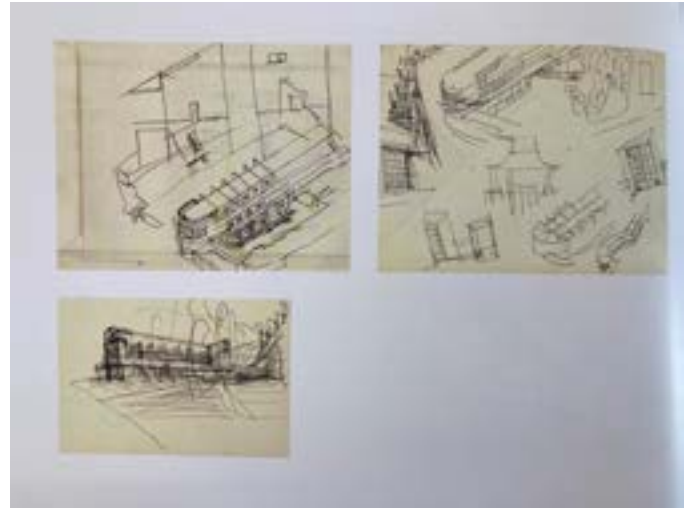
D

Imagens do livro *"Bouça - Residents' Association Housing"*

Fleck, B., Siza, Á., & Wang, W. (2008). *Bouça - Residents' Association Housing*. (W. Wang, & B. Fleck, Eds.) Austin: Wasmuth.





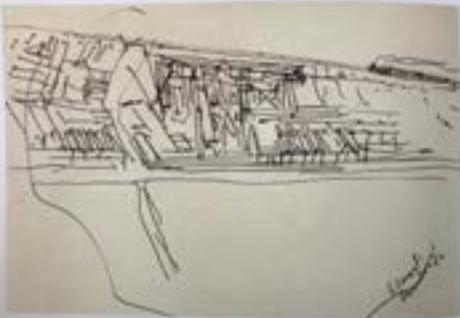




Alvaro Siza, Quinta, Porto, view of entrance and stairs (1979), © Alvaro Siza



Alvaro Siza, Quinta, Porto, view of entrance and stairs (1979), view of building in context (1979), © Alvaro Siza



A

Entrevista com Claudio Carbone realizada dia 23 de setembro de 2021

LG: Quais foram as suas motivações, de onde partiu para fazer o filme? Não sei se era algo relacionado ao lugar especificamente...

CC: Eu comecei a fazer documentário em uma viagem no México e paralelamente trabalhava na academia como arquiteto associado. Fiz a minha tese de Mestrado no Brasil dentro de uma favela em Porto Alegre no Rio Grande do Sul na Ilha dos Marinheiros e das Flores também, que é bastante conhecida por ter feito um documentário conhecido no Brasil que se chama “Ilha das Flores”. Então quando cheguei a Lisboa, cheguei para trabalhar em um grupo de investigação que se chama Gestual. Era um trabalho de projeto participativo, praticamente o que tinha feito no Brasil então comecei a trabalhar em Lisboa no mesmo projeto que já tinha feito se calhar no Brasil. Pronto, mas não estava a encontrar em Lisboa condições piores das que se podiam encontrar no Brasil porque temos uma, a nível de mídia temos uma... hum, ou seja, somos bombardeados de informações sobre a existência de favelas no Brasil, mas nunca se falava disso aqui em Portugal. Ou seja, era algo que por acaso tinha sido esquecido a partir da construção dos bairros sociais do PER (Programa Especial de Realojamento) de 1993. Eu acho que também Portugal tem um problema em tentar esconder aquilo que ficou de não resolvido desses bairros sociais. Então eu nunca tinha ouvido falar disso em Portugal, ou seja em Lisboa... no centro de Lisboa. Então comecei a fazer um projeto fotográfico e a colar de noite em Lisboa a fotografias das pessoas junto das casas e já a escrever embaixo “*Another Lisbon Story*”, assim para roubar o título de Wim Wenders para ter mais impacto (risos).

LG: Roubar o título de quê? Desculpe...

CC: Wim Wenders fez um filme aqui em Lisboa que chama-se “Lisbon Story”, ou seja, roubei o título dele para escrever “*Another Lisbon Story*”, uma outra história. Porque ele romantiza bastante a cena de Alfama, o

fado... pronto, uma Lisboa bastante romantizada, então pronto queria contar uma outra história de Lisboa escondida. E por isso roubei esse título para esse filme.

Então comecei a filmar pela primeira vez, acho que se calhar é algo que poderia te interessar, através de um esquema etnográfico. Ou seja, de tentar não fazer nenhuma entrevista como tinha feito em uns documentários anteriores, então, através de reuniões que estávamos a organizar também com o grupo de investigação de arquitetura. Então, filmando a reunião das pessoas eram elas que diziam, ou seja, (quando) se confrontavam entre elas, e através desse confronto saía o problema. Então conseguia construir um filme cinematográfico sem fazer entrevistas, mas só através de hum... seguir as histórias deles. Também comecei a filmar o próprio cotidiano, claramente será mais a parte etnográfica da imagem... Ou seja, só explicar através da imagem, do prédio partido, da água a entrar do telhado ou de como se vestem quando está inverno e está frio... então é também através da imagem... é bastante fácil depois conseguir apresentar, hum... mandar uma mensagem. Então tentei depois juntar as várias coisas para fazer um filme sem ter alguém que fala diretamente com o público. E acho que também agora é a forma que gosto mais de adaptar aquele com o meu trabalho audiovisual. Não sei respondi...

LG: Respondeu! Eu vou fazer a segunda pergunta, mas talvez você já tenha respondido...

CC: Sim, pode fazer, se calhar tem alguma coisa mais...

LG: O que eu ia perguntar era qual era o seu objetivo... se você tinha um objetivo. E eu acho que... posso estar falando besteira mas pelo que eu entendi você falou que era contar essa outra história não é?

CC: Sim.

LG: Essa outra história sobre... enfim, me conte mais.

CC: Então, eu sempre faço trabalhos como ferramenta política sendo um ativista. Então já fiz sobre o movimento zapatista, depois fiz em várias ocupações em Roma, depois outra vez o último que fiz foi dentro de um território indígena que tem a componente luta. Esse especificamente (*Another Lisbon Story*) não foi a minha escolha, ou seja, foi mais para denunciar aquela realidade porque fiquei chocado, não sabia naquela altura... Agora se calhar não iria fazer por parece-me que já se

criou agora um debate sobre esse tema... Claramente não só para o filme, mas por vários acontecimentos... se calhar agora não ia fazer o filme da mesma forma. Mas na época foi mais para denunciar aquela realidade, denunciar como era possível que as pessoas moravam assim... Em casas de papelão praticamente, assim no centro de Lisboa. Esse foi o objetivo principal. E depois os objetivos também seguiram, claramente, mudando enquanto estava a filmar e mais em contato com aquela comunidade e a perceber também qual era o trabalho do grupo de investigação. A coisa interessante... um dos pontos interessantes era de tentar dar consciência para as pessoas que eram protagonistas do filme mas também eram parte desse projeto académico. Ou seja, que não era eu a fazer ou que tinha que fazer o filme, ou o grupo de investigação que estava a fazer aquele trabalho específico sobre aquele campo, mas as pessoas que apanhando consciência dos próprios direitos começavam a queixar-se ou a requerir...? Desculpe que agora que passei dois meses na Itália acho que meu português piorou...

LG: Tá ótimo! (risos)

CC: Não é a melhor altura para fazer entrevista, mas pronto! Então era mais uma consciência pessoal das pessoas, é uma conscientização das pessoas para requerer os próprios direitos sozinhos sem... hum, isso aconteceu! Ou seja, agora o bairro todo já não existe mais, foi tirado completamente abaixo há dois meses.

LG: O que foi... o que não existe mais?

CC: O bairro da Torre foi já...

LG: Foi demolido por completo?

CC: Sim, todo mundo foi realojado, mas era impressionante ver como os protagonistas do filme como Maria Forte e Euricardina que já eram duas personagens bastante carismáticas no filme e depois ver a evolução política que tiveram a seguir nos anos sucessivos. Por isso que os objetivos também mudaram com a denúncia mas depois também de dar o sentir... hum, deixar sentir as pessoas o filme como o próprio. Começaram a reivindicar sozinhos, e estavam a mostra-lo depois em choro sozinhos e isso foi bastante bonito. (Risos) Estou a me perder agora...

LG: Não, mas tá ótimo... você respondeu tudo de uma forma encadeada que eu nem preciso fazer muitas perguntas. Mas então vou

adiantar outra coisa que eu queria falar, eu não entendi muito bem a relação com o Gestual. O Gestual entrou no trabalho com você? Como foi?

CC: No Gestual eu já trabalhava há bué de tempo. Há três anos. Então eu entrei no Gestual porque vi que existia esse projeto no bairro da Torre. Então estava mesmo a voltar do Brasil e fiquei só quatro meses na Itália, queria voltar em Lisboa de qualquer forma então estava à procura de algum trabalho... então encontrei esse trabalho que era mesmo feito para mim, achei na época. (O Gestual) Era esse grupo de investigação de arquitetura que trabalhava dentro dos bairros informais em Lisboa. Então entrei com a bolsa do Gestual a trabalhar como arquiteto praticamente, estava a fazer um workshop para esses estudantes da Finlândia a preparar projetos, a trabalhar com as comunidades e paralelamente comecei a filmar, mas por minha conta. Ou seja, estava a fazer as duas coisas em uma.

LG: Entendi. É porque eu vi que o filme era bem dividido entre o bairro e a sala de aula, e nesses dois espaços as falas eram muito diferentes obviamente... eram visões completamente diferentes. E eu não sabia se o interesse em mostrar esses dois lados era para uma participação que já era intrínseca ao trabalho que vocês (Claudio e o Gestual) estavam colaborando ou se era por que era uma narrativa sua.

CC: Às vezes nem me lembro como fiz, mas agora que me disseste estou a começar a me lembrar (risos).

LG: (Risos)

CC: Mas, claro... então, dentro da minha estratégia de montagem para mim era importante mostrar tudo. Ou seja, eu não estou de acordo com tudo o que saiu no filme, do que as pessoas falavam... Não é que estou de acordo com tudo aquilo que editei. Tem várias conversas de, sobretudo estudantes, porque estávamos a fazer esse workshop, mas para também perceber como é que os estudantes tentam resolver esse tipo de problema quando não conhecem. Então acho que também através da imaturidade dos discursos dos estudantes... acho que era a minha intenção de deixar perceber como depois esses projetos são tratados, só que depois claramente não sei se isso passava ou não. Mas por acaso uma coisa que passa bastante é que todo mundo fica chateado com o discurso dos estudantes e me perguntam por que eu pus aquela parte. Então é uma

cena que fica, depois explico essa parte mas entendo que também tenho que mostrar coisas que não estou de acordo porque faz parte da realidade e de alguma forma tenho que manter uma ética, porque tem que ser um projeto perfeito... claramente nunca foi o projeto perfeito... então era por isso que queria mostrar aquela outra parte.

LG: Você comentou que começou com as fotos. Você começou então com a fotografia do filme e depois começou a filmar? As fotos foram as primeiras abordagens com as pessoas?

CC: Ah sim, mas não tem a ver com aquilo que estava a dizer antes... Quando fiz as cenas das fotografias eu já estava a filmar porque estava a fazer fotos e vídeos das pessoas em frente às propriedades. Eles aparecem dentro do filme várias vezes, não só a fotografia mas a mídia na verdade... porque não é uma fotografia própria, depois também no final tem essa série de fotografias-vídeo. Mas sim, aquilo que estava a dizer... a minha abordagem é sempre de começar nem fazendo foto só começar indo ali com uma câmara na mão. Nem me lembro onde que eu vi esta cena, e depois comecei a acreditar que era uma boa ideia e comecei a fazer sempre assim. Então, eu ia com uma câmara na mão para deixar as pessoas se acostumarem com esse objeto, sem fazer absolutamente nada. Depois comecei a fazer fotografias da paisagem, depois da paisagem e das pessoas, depois fotografias das pessoas e depois comecei a filmar. Em Costa Rica demorei bué de tempo, demorei quatro meses sem filmar nada. Lá (Bairro da Torre) foi mais rápido, também porque não foi tão... porque em Costa Rica entrei mesmo na casa das pessoas, ou seja a viver com elas e em *Another Lisbon Story* nunca cheguei a fazer isso.

LG: Entrar na casa das pessoas?

CC: Viver com elas. Com *Another Lisbon Story* não, era só ir e voltar, ir e voltar. Nunca fiquei de noite, por isso não há nenhuma filmagem (a noite).

LG: Então essa abordagem foi porque as pessoas iam se sentir mais confortáveis, ou foi uma coisa que partiu de você para o que era melhor para o filme?

CC: Eu acho sempre um ato violento fotografar alguém, filmar alguém. De qualquer forma é sempre um roubo, tento sempre explicar isso. Então, há uma parte ética que me põe a fazer isto de pelo menos

não começar logo a filmar. Porque eu também poderia ficar escondido a filmar, mas não fazia isto. Depois claramente para deixar as pessoas se acostumarem com o objeto, ou seja aquele ato de roubo violento que estava a descrever antes. Mas tento sempre ser super honesto com o que significa roubar uma imagem. Estou atento de fazer o tratamento antes de filmar, porque quando filmo quero que tudo corra bem. Esse aspecto é interessante. A parte ética é super interessante.

LG: É, isso foi o que a gente começou a conversar lá trás né? Quando a gente se falou no Instagram... foi um pouco do que eu te perguntei. Eu acho a câmera super invasiva e de alguma forma o desenho é menos invasivo, sabe?

CC: Claro.

LG: Engraçado, eu tenho pensado sobre isso... Porque eu tenho feito a parte prática do meu trabalho que é desenhar, eu tô aqui na Bouça ainda e tô fazendo essa parte. Tecnicamente, a intenção desse método... a intenção não, mas uma das “previsões” é que enquanto você desenha, as pessoas se aproximam de você. No Brasil, era “tiro e queda”... era só sentar, abrir um caderno e sete crianças, dois idosos, um cachorro, seis papagaios apareciam em volta de você. Aqui não aconteceu isso de jeito nenhum.

CC: Ah!

LG: E eu tive muito cuidado antes, porque eu comecei a desenhar em abril (de 2021), mas fiquei esses meses todos me fazendo reconhecível sabe? Passando pelas mesmas pessoas que estavam ali e dando um “oi”, um “boa tarde” e puxando um assunto e deixando a minha cara visível para eles entenderem que eu morava ali, que eu não era uma estudante de arquitetura fazendo um desenho do projeto do Siza sabe? E mesmo assim não funcionou. Eu acho que tem certa desconfiança, eu não sei dizer sabe... É meio complexo porque eu acho que com a câmera eu ficaria ainda mais tímida. Com o desenho eu posso simplesmente sentar em um canto e esperar, ficar ali e esperar que a ferramenta faça o trabalho e quando não faz eu me aproximo... o que você acaba já fazendo de primeira com a câmera no caso. Mas eu achei isso engraçado, porque eu fiquei pensando depois que a gente se falou.

CC: Com a câmera a gente precisa ter uma intimidade incrível com as pessoas que está a filmar. Esse tempo antes de filmar é também para criar

uma relação humana. Se não existe uma confiança, pelo menos eu não consigo. Não sei, mas acho que ninguém... (Para) Quem faz documentários acho que é muito complicado não ter uma relação humana com as pessoas que está a filmar. Uma amizade, um respeito... Porque claramente eles têm que confiar completamente em ti, e tu tens que apanhar esta confiança e fazer algo com ela não é? Eu tento “treiná-los” para não olhar para a câmara, e claramente tive um treino de quase esquecer que estou ali, mas que quase nunca acontece... Às vezes acontece em um diálogo com outra pessoa e eu estou lá a filmar e se estão muito focados e eu estou caladinho então até acontece, mas existe sempre uma confiança que me foi entregue para eu poder estar lá a filmar aquilo de qualquer cena que eu filmo. Então, claramente com esta confiança é um peso sobre mim, é um peso gigante. Uma vez que filmo e começo a editar, claro que gosto de incluir as pessoas com aquilo que vai sair com aquilo que vou editar. Mas pronto, para dizer que tem que existir uma ligação.

LG: Sim...

CC: Se calhar com o vídeo tem que fazer a ponte, não podes não ter a ligação. Se calhar com o desenho... não sei se desenhas muito nas praças e lá não precisa, ou seja, não precisa ter uma relação tão direta com as pessoas que está a representar, não sei... Com o vídeo é até possível mas pelo menos os vídeos que faço são histórias reais de pessoas então provavelmente tenho que ter uma confiança.

LG: Sim, acho que depende muito do desenho no caso... E no meu caso se eu quero saber algo sobre alguém, se eu estou atenta aos diálogos e quero tomar nota disso, se as pessoas não se aproximam de mim eu vou ter que me aproximar delas e tem que ser muito sensível também... É muito sobre ver se a pessoa está aberta. Tiveram umas crianças aqui que eu me aproximei para falar com elas e foi incrível, foi maravilhoso. Eu perguntei se elas sabiam de um lugar interessante para desenhar e elas me disseram um lugar tal, e eu disse que ali era meio vazio porque eu queria desenhar pessoas. E elas disseram: “Ah, você pode desenhar a gente!”, eu perguntei “Posso?” “Sim!”. Aí eu sentei e comecei a conversar com elas sabe? E criança né... se abriram. Só que claro... aí, você olha para o lado e vê uns senhores portugueses brabos com cara de quem não quer falar de jeito nenhum (risos). Então não sei, eu tô tentando entender ainda... mas é bom

ouvir isso de você porque eu concordo, acho muito importante porque se você quer contar a história de alguém você tem que falar com ela e para se aproximar você tem que ser respeitoso.

CC: Sim.

LG: Por fim, o bairro da Torre você conheceu pelo projeto com Gestual então?

CC: Sim

LG: E para fazer o filme você teve apoio de alguém?

CC: Para esse filme não, por acaso nenhum. Eu nunca espero apoios... começo a fazer e ponto. Era pago pelo Gestual para meu trabalho de arquiteto mas não para fazer o filme.

LG: Entendi. Bom... acho que é isso Claudio!

CC: Fixe!

LG: Não vou me estender muito mais... acho que foi tudo. Obrigada pela disponibilidade e pela atenção.

CC: Por nada, obrigado!

B

Entrevista com Fernanda Zotovici realizada dia 27 de setembro de 2021.

LG: Olá, Fernanda. Conta-me um pouco sobre você?

FZ: Olá! Então, eu tive um percurso duplo na minha carreira. Eu sempre estudei teatro, o corpo, as cenas e essa área mais artística, e em paralelo eu me graduei em arquitetura. Essas duas linhas sempre andaram em paralelo no meu percurso até que no Mestrado eu juntei esses dois universos. Então eu fiz um mestrado que era sobre a performance do cotidiano que analisava por um lado as ações performativas da cidade e por outro lado a cidade em si, então, era o estudo de performance e de arquitetura e urbanismo onde eu me formei. Além disso, eu trabalho com artes visuais, design gráfico etc. E eu acho que a arquitetura para a Fernanda é o corpo em movimento, não é uma construção em si. É como as pessoas usam o espaço muito mais do que como aquele espaço foi construído. Inclusive no último capítulo do meu TFG (Trabalho Final de Graduação), isso na faculdade... As notas conclusivas eram sobre isso. Sobre como para mim, só se conseguiria entender se uma arquitetura foi ou não foi bem sucedida com a resposta dos habitantes, das pessoas... como elas respondem àquilo. Não adianta nada ter um prédio lindo e maravilhoso se ninguém vai lá, para mim isso não é ser bem sucedido. Não importa se foi o OMA ou um arquiteto muito famoso que fez, mas se não existe ocupação do espaço então aquilo não diz muita coisa. Para mim a arquitetura é a junção disso sabe? Do espaço construído com a ocupação dele. É isso.

LG: E quais foram as suas motivações para fazer essa pesquisa?

FZ: Do skate especificamente?

LG: Sim

FZ: A do skate eu fiquei intrigada porque eu comecei a entender que os *skatistas* ocupavam aquele espaço de uma maneira diferente daquilo que foi necessariamente planejado. O Koolhaas quando fez o projeto, pelo que eu pesquisei, ele queria com aquelas curvas criar uma atmosfera

mais lúdica e habitável, mas não necessariamente era para o skate. Aquilo não é um skatepark, aquilo é uma praça lúdica, orgânica... mas os *skatistas* se apropriaram completamente daquele lugar e reinterpretaram. Então, mesmo aquilo que não era para ser lúdico, tipo o degrau para chegar até o piso de cima, vira um obstáculo. O corrimão vira um obstáculo. A área onde tem as mesinhas também tem um degrau onde os *skatistas* fazem algumas manobras. Então eu comecei a entender que tudo que existia ali foi ressignificado pelos *skatistas* e foi apropriado como um ponto de encontro daquele grupo. Depois também comecei a pesquisar que na cidade do Porto tem poucos skateparks, então isso também diz um pouco sobre a necessidade dos habitantes em relação ao urbanismo da cidade, de uma maneira mais ampla. Comecei a entender que aquele espaço falava muito mais do que só o projeto do Koolhaas, que tinha todo esse universo que me fascinava. O fato de chegar lá e ter sempre alguém usando aquilo (o espaço externo da Casa da Música)... *skatistas*, crianças que iam até lá para aprender a andar de skate, etc. Foi por isso que eu quis explorar esse lugar. E como eu estava usando alguns outros exemplos de lugares que estavam sendo ocupados por um determinado grupo de pessoas na minha pesquisa de Mestrado, então a Casa da Música foi um desses lugares de ocupação escolhidos.

LG: Você já tinha um objetivo com essa pesquisa? Já imaginava encontrar alguma resposta nesse lugar?

FZ: É difícil essa pergunta, porque quando você está fazendo uma pesquisa de Mestrado, está usando um lugar específico... Em algum aspecto você sabe que aquilo vai te dar uma resposta. Tem um interesse inicial naquilo. Eu sabia que aquilo poderia me dar alguma resposta do que eu estava procurando, mas eu não sabia exatamente qual ou como eu ia captar a resposta. Um professor que eu tive falava muito sobre isso, sobre como nós registramos as coisas. Na minha pesquisa inteira eu tentei usar várias maneiras diferentes de registrar uma ação, o invisível, que não necessariamente era uma foto ou um vídeo. É o ponto aonde se vai um pouco além do “óbvio”. Então, eu não sabia exatamente o que eu ia encontrar com aquilo, mas sabia que aquilo ia me dar alguma resposta. Lá (na Casa da Música), eu comecei a entender os percursos deles... Fui vários dias lá e ficava observando os percursos que eles faziam, e aí pensei

nesse desenho performativo que eu era só o pincel e eles eram os autores do desenho, era a ação deles que desenhava. Mas eu não sabia que eu ia encontrar isso, essa resposta específica.

LG: Que resposta?

FZ: Essa resposta visual, de traduzir o invisível. O desenho performativo que eu fiz.

LG: A resposta que você deu a sua pergunta então?

FZ: Sim. Eu fui até lá para olhar uma ocupação, certo? Fui até lá para entender como aquele grupo se comportava naquele lugar e por que eles se comportavam daquela maneira ali. E então, eu recebi a resposta desse desenho performativo entre alguns registros e análises, eu fiz esse desenho performativo. Então a resposta era isso, entre outras claro... Fiz a análise do local, fiz uma pesquisa histórica da área, de como foi a construção, sobre a necessidade de um skatepark.

LG: Você desenvolveu uma forma de responder a sua curiosidade. Tudo bem que como você disse, quem faz o desenho são os atores/*skatistas*, você estava ali apenas registrando. Mas a resposta quem deu foi você, é isso?

FZ: É isso. Agora só para falar um pouco sobre o que você tinha perguntado antes, sobre os objetivos. Para cada estudo que eu achava interessante, eu criei algumas perguntas de investigação que no caso do meu trabalho de mestrado eu chamei de tendências dramatúrgicas, ou seja, o que eu achava que poderia ter de dramatúrgico dos casos de estudo e que poderia ser utilizado para uma peça de teatro ou uma performance, que era o que eu gostaria de fazer. Eu tinha três perguntas: Os skateboarders reinterpretam os espaços externos da Casa da Música dando-lhes significado ímpar, esses significados podem ser lidos como uma performance?; Os skateboarders criam novos significados para o espaço além de um senso de identidade e pertencimento, seria essa uma forma de performar a cidade?; A prática do skateboarding cria um novo layer performativo para o espaço construído através do movimento, da velocidade e da ação. Seria essa uma forma de transformar o espaço público naturalmente artístico?

LG: Você poderia me explicar um pouco sobre o método que usou?

FZ: Eu tive duas referências principais para desenvolver esse

método, uma delas foi a Morgan O'Hara, uma artista que já desenvolvia um trabalho de observação da ação do corpo. Por exemplo, ela foi a um restaurante e ficava observando os cozinheiros e o movimento que faziam com as panelas. Ela ficava olhando e desenhando em cima, se eles mexiam a mão ela também mexia a mão... ela fazia esses desenhos performativos.

LG: Ela desenhava sem olhar para o papel, tentando reproduzir o movimento que eles faziam com a mão no papel?

FZ: Exatamente. Ela fez isso em vários lugares, é muito interessante o trabalho dela. Ela auto intitulou esse trabalho como desenho performativo. Também usei o Yves Klein que usava o corpo de outra pessoa como pincel e dirigia essa pessoa para pintar um trabalho. Sobre o meu método, eu fiz esse visor que era uma tela transparente e isso enquadrava uma cena onde toda vez que os *skatistas* passavam, eu com a caneta desenhava o movimento deles. Isso me gerou alguns desenhos, e depois a partir do mesmo enquadramento eu fotografava do espaço sem ninguém e sobrepunha o desenho a fotografia. Com isso eu criava esses percursos dos *skatistas*, eu tinha algumas canetas e cada caneta era um *skatista* diferente. Era curioso porque com a sobreposição dos *skatistas* dava para ver que eles faziam trajetos parecidos em lugares próximos. Foi curioso ver o resultado visual desses percursos.

LG: Então você teve algumas conclusões depois que terminou os desenhos? Por exemplo, isso sobre eles passarem sobre o mesmo local.

FZ: Sim, eu tirei algumas conclusões. Havia alguns lugares que eles usavam mais, que inclusive se você for à Casa da Música você consegue ver áreas onde o chão está mais desgastado. Como eu fui lá alguns dias, também notei que havia uma faixa etária comum entre pessoas que usavam o lugar, que a frequência de uso durante a semana e no fim de semana muda, conversei com vários *skatistas* que também foi super interessante. Mostrei o trabalho para eles, e acharam super divertido... Quase queria performar para mim, para eu poder desenhar eles. Então sim, tive várias respostas além da visual.

LG: E como você se aproximou dos *skatistas*?

FZ: Geralmente tinha um grupo já no lugar, eu me apresentava, explicava que estava fazendo o estudo para o meu mestrado sobre os *skatistas* na Casa da Música e perguntava se eles se importavam de eu

fazer um desenho deles. Alguns não demonstravam nenhum interesse e só concordavam, outros ficavam curiosos e se aproximavam para ver. Inclusive, eu tenho registrados alguns diálogos com alguns deles onde eles perguntavam o que era aquilo e queriam ver. Dependendo da resposta deles eu conversava mais ou só fazia os desenhos e pronto.

LG: Eu estava curiosa para saber se você tinha interesse em contar alguma narrativa ou alguma história... Não sei se isso passou pela sua cabeça, mas a forma como você desenha, como você explicou, dá o protagonismo para os *skatistas*, eles são os autores do desenho no final. Na minha interpretação, isso é contar uma história, as narrativas dessas pessoas de como elas usam o espaço. Queria saber se você tinha esse interesse...

FZ: Eu não queria contar a narrativa individual de alguém, mas eu queria contar uma narrativa coletiva, de um grupo que é às vezes colocado de lado e visto como vândalo, e não é isso. Eu queria dar a voz para essas pessoas para dizer que eles criam um layer criativo dentro daquele lugar, o trabalho deles adiciona para a cidade. Eu acho que o grupo dos *skatistas* está sempre passível a conflitos e repressão. No meu mestrado, quase todos os estudos que eu fiz falavam um pouco de minorias, e eu acho que esse grupo está sempre passível de conflito, de repressão política e social... Então eu queria talvez contar uma narrativa coletiva desse grupo. Claro, que eu também utilizei algumas narrativas individuais para compor a narrativa... Alguns diálogos que tive com alguns *skatistas* específicos, mas quando eu coloquei esses diálogos no mestrado eu não usei os nomes deles. Era sempre para construir essa narrativa coletiva.

LG: Entendi. Por último, eu queria saber se você acha que o estudo da performatividade do cotidiano ajuda a entender melhor o espaço projetado ou o espaço arquitetônico.

FZ: Sim. Eu acho que esses exercícios que eu propus no meu Mestrado para entender o cotidiano através de ações performativas de alguma maneira reinterpretam ou redescobrem certas condições que são preestabelecidas na cidade. Eu acho que compreender e reinterpretar esses gestos do dia-a-dia faz a gente pensar sobre algumas condições que são impostas na sociedade, muitas vezes pela arquitetura mesmo. O que eu quero dizer é que esses exercícios propostos acabam por

ressignificar padrões estabelecidos. As questões que são levantadas a partir deles podem gerar discussões sobre o direito à cidade, sobre a heterogeneidade dos espaços públicos e outras questões sociais e políticas. Questões que os arquitetos e urbanistas podem usar para suporte no desenvolvimento de um projeto que seja mais inclusivo e democrático, e que favoreça as minorias. Então, eu acho que a relação desse estudo com o desenvolvimento de um projeto arquitetônico pode sim ter tudo a ver e pode sim ajudar muito esse processo.

LG: Certo. Muito obrigada Fernanda, foi muito bonito. Muito obrigada pela disponibilidade e espero que eu consiga transmitir esse trabalho lindo que você construiu da melhor forma.

FZ: Obrigada você pelo convite, que honra. Espero que eu tenha contribuído em alguma coisa para os seus estudos, e sempre que precisar estarei por aqui.

C

Fotografias da autora: Modos de habitar e apropriações do Bairro da Bouça.







**Desenho etnográfico: um método de
representação do espaço Habitado**

Leticia Leal Guimarães

FACULDADE DE ARQUITECTURA

